

3252.

(205/0)

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО



№ 6

ЧЕРВЕНЬ

1940

Мистецький календар

Рубенс

До 300-річчя з дня смерті

(1577—1640)

Твори багатьох художників, прославлених сучасниками, з часом втрачають свою привабливість, зберігаючи значення лише історичних пам'ятників. Творчість інших, якої не зрозуміли і не оцінили в свій час, дістає справжнє визнання іноді тільки через століття.

Петер Пауль Рубенс не належить до їх числа: слава, що була йому супутницею все життя, не меркне уже три сторіччя.

Творчий діапазон великого фландрського майстра був надзвичайно широкий: релігійні композиції, декоративне оформлення палаців, арок, павільйонів; історичні, міфологічні і алегоричні сюжети, портрети і пейзажі свідчать про виняткову його багатограність.

Що б не писав Рубенс — алтарний образ, чи вакхічну сцену, битву амазонок чи портрет своєї дружини — лейтмотив його картин завжди один: гаряча любов до всього здорового, сильного і квітучого, до радості життя, що б'є через край.

Під виглядом мучеників, святих і героїв Рубенс зображує найсильніших і найкрасивіших людей свого народу: могутніх, мускулистих чоловіків і пишних, білявих жінок.

В цьому повнокровному, стихійному сприйнятті життя, в самому відчутті легкості і радості, яке вони викликають, — спріважня народність Рубенса.

Три фландрські художники були його вчителями. Перший із них посередній живописець Тобіас Фергахт — лише ознайомив його з основами мистецтва. Другий — Адам ван Ноорт, своєрідний, темпераментний і грубуватий реаліст, зумів зародити в душі геніального хлопчика інтерес до дійності, любов до всього живого, здорового і рясного.

Ця любов і допомогла Рубенсові стати одним з найбільших художників усіх часів.

Третій учитель Рубенса, високоосвічений Отто Веніус, був витонченим, вишуканим маньєристом, послідовником італіанської школи. Веніус зміцнив у ньому любов до античності, що виникла ще в латинській школі, і любов ця перетворилася в спріважнє захоплення з часу побідки Рубенса по Італії в 1600 році.

9 років провів молодий художник в Італії, вивчаючи і копіюючи Мікеланджело, який приваблював його монументальністю і могутністю своїх творів, словесні рухи; Тіціана, перед яким він, сам незрівнінний майстер колору, схилявся; Рафаеля, Леонардо, Караваджо.

Глибокий знавець міфології і античної культури, він особливо захоплювався творами греко-римського мистецтва, яке давало натхнення ще Мікеланджело.

Слава Рубенса швидко зростала. У перший же рік його перебування в Італії Мантуанський герцог Вінченцо Гонзага оцінив талант молодого художника і запросив його до свого двору. Протягом усіх цих років він попереਮінно жив у Венеції, Римі, Флоренції, Мантуй. Виконуючи дипломатичні доручення герцога, Рубенс побував і в Іспанії.

Він написав цілий ряд портретів і релігійних картин, які створили йому славу, але роботи цього періоду ще не вільні від різних впливів, хоч і в них уже відчувається яскрава індивідуальність художника.

Тільки поселившись, після повернення на батьківщину, в Антверпені, Рубенс остаточно визначився як майстер. Тільки тоді, взявши все краще у великих майстрів Відродження, зумів він створити нові, прекрасні твори, пройняті національно-фландрським духом.

Антверпенський період найбільш близкучий і в творчості і в особистому житті художника. Багатство, удача і слава завжди ідути поряд з ним.

Високоосвічений гуманіст, Рубенс листувався з видатними ученими того часу, збирав антики і картини, поглиблював свої знання в галузі міфології, історії і античної літератури. Він улаштовував світські прийоми, верхові прогулянки і з захопленням займався політикою. Не зважаючи на всю різноманітність своєї діяльності, Рубенс написав у цей період велику кількість картин.

Майже половина написаних Рубенсом творів має релігійні теми. Але замість блідих, виснажених аскетів, замість похмурих сцен страждання і скорботи, що, захоплювали італіанських маньєристів, він пише могутніх, сповнених сил і здоров'я людей, цілком реальних і земних. Саме прекрасне людське тіло, створене природою, домінует в його картинах. Ці монументальні полотна сповнені бурхливого руху і пафосу. Їх жести іноді перебільшені і театральні, в них є нависна героїзація, що наближає їх до ясних образів мистецтва Еллади з їх надлюдською красою і силою.

Навіть у смерті, яку Рубенс передає з своєрідним реалізмом, не має нічого потворного. У прославленому антверпенському „Знятті з хреста“ і в його ермітажній репліці мускулисте, могутнє тіло мертвого Христа, що поволі опускається на руки людей, які його підтримують, іскільки не спотворене смертю.

Католицька церква прийняла цю нову течію здорового реалізму, яку Рубенс влив у зекровленій, застиглий церковний живопис того часу. Реалізм цей надавав йому забарвлення і силу, робив його життєздатним і більш приступним для розуміння.

Церква засипала Рубенса замовленнями. Людина великої внутрішньої дисципліни, Рубенс чітко розподіляв свій день. Велика частина часу була присвячена заняттю живописом. Не відриваючись від початої картини, він слухав читання любимих античних поетів і філософів, одночасно диктував листи і розмовляв з відвідувачами. Великий художник писав з винятковою швидкістю і легкістю, але виконати самостійно всіх замовлень не міг.

Він організував майстерню, в якій працювали такі художники, як Яків Йорданс, Ван Дейк, Брейсель, Оксамитний та інші учні, які й виконували велику частину цих замовлень. Сам Рубенс давав лише

(Завічення на 3-й стор. обкладинки)

Міжвоєнний період. 325р.



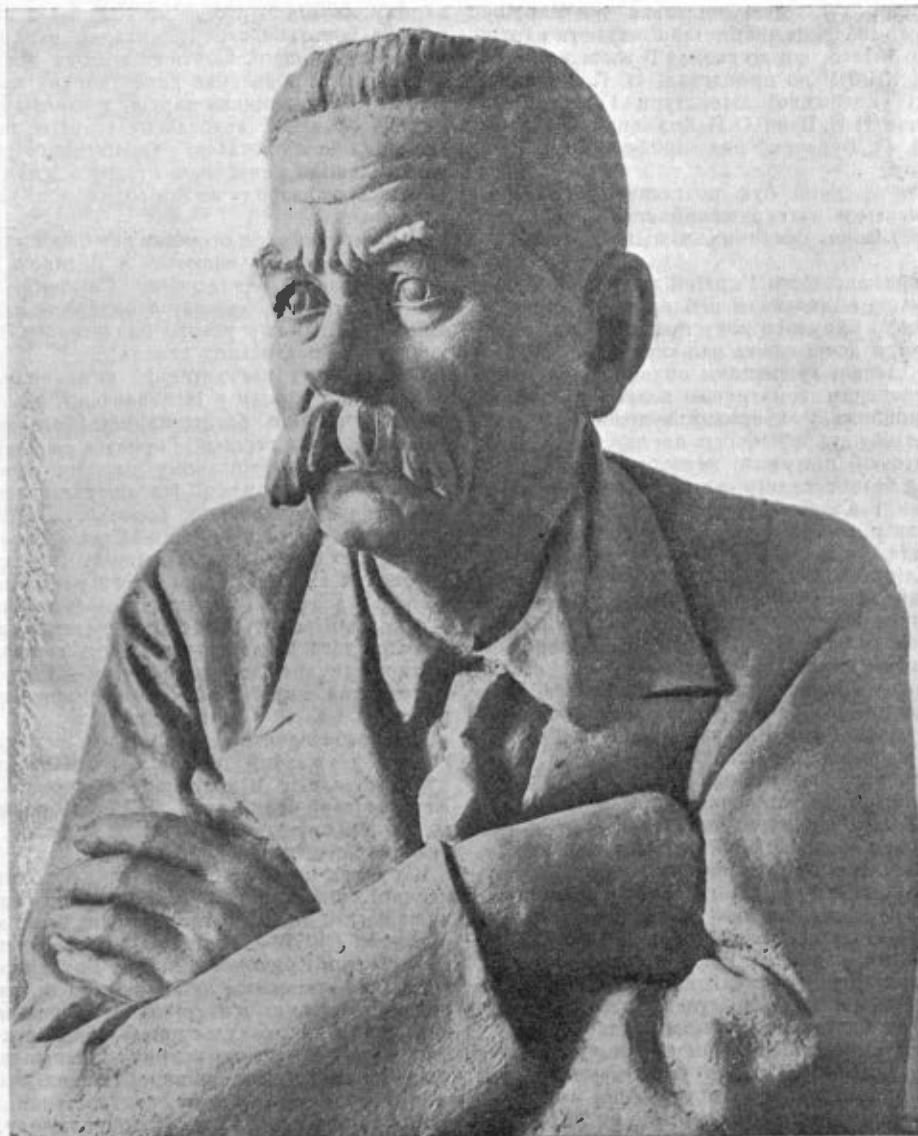
ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

ОРГАН УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РАДНАРКОМІ УРСР
ТА СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

№ 6

ЧЕРВЕНЬ

1940



М. Горький. Скульптура роботи Л. Блох. Гіпс.

Виставка „Ленін, Сталін і Україна“

Комітет виставки „Ленін, Сталін і Україна“ на своєму останньому засіданні, що відбулося 3/VI ц. р. під головуванням голови Президії Верховної Ради УРСР М. С. Гречухи, прийняв ряд рішень, які мають дуже важливе значення для організації найвідповідальнішої художньої виставки на Україні. Якого великого значення цій виставці надають партія і уряд, видно з того, що до складу Шлюжюрії увійшли секретар ЦК КП(б)У по пропаганді І. Г. Лисенко, видатні діячі української літератури і мистецтва О. Є. Корнійчука, П. Й. Панч, О. П. Довженко, Ф. Г. Кричевський, М. Г. Бурачек, ряд професорів наших художніх вузів.

На цьому ж засіданні був розглянутий тематичний план виставки, затверджений склад жюрі, порядок фінансування основних заходів організації виставки.

Художня громадськість України попередньо вже знайома з метою і завданням цієї виставки. Багато художників ще з минулого року працюють над ескізами, етюдами, а деякі навіть над картинами. У найближчий же час всі художники повинні бути ознайомлені з уточненим тематичним планом виставки.

Виставка повинна у яскравих художніх образах відбити боротьбу українського народу, проведенню ним при братській підтримці великого російського народу і під безпосереднім керівництвом великих вождів Леніна і Сталіна, боротьбу, яка увінчалась цілковитим звільненням народу від експлуататорського насилия, увінчалась побудовою нового, квітучого соціалістичного життя.

Кожний художник повинен чітко усвідомити ідеально-політичну настанову виставки, її основні експозиційні вимоги. Треба виходити, насамперед, з того, що ця виставка відображає основні етапи історії українського народу за останні 50 років, надзвичайно багато відданими історичними подіями. З цього часу близько трьох десятків років на Україні інтенсивно розвивається капіталізм, різко загострюється класовий антагонізм у місті й на селі, особливо посилюється національний гніт. Як і інші народи Росії, український народ відчув ганебні наслідки російсько-японської війни, виступив на боротьбу за скинення буржуазно-поміщицького ладу в 1905 році, пройшов через гітіючий період царської реакції, переживав велике будування від світового побоїща—Імперіалістичної війни 1914—1918 рр.

Разом з іншими народами Росії під керівництвом партії більшовиків український народ скинув ярмо царизму, здійснив Велику Жовтневу соціалістичну революцію. При братській допомозі великого російського народу, під безпосереднім керівництвом великих вождів Леніна і Сталіна український народ розгромив сили внутрішньої і міжнародної контрреволюції—інтервенції і пройшов більш як 20-річний етап соціалістичного будівництва. За цей час український народ разом з іншими народами СРСР пройшов 10 років відбудовного періоду і більш 10 років

великої соціалістичної реконструкції всього народного господарства — Сталінських п'ятирічок. Україна стала однією з могутніх соціалістичних республік в Союзі РСР.

Це лише короткий перелік основних подій історії народу за півсторіччя. За кожною з цих подій — героїка боротьби народу, складне переплетіння соціальних відносин, багато епізоди, достойні уваги художника, проявлення його творчих можливостей.

Наша більшовицька партія з самого свого зародження виявляла колосальну енергію, керуючи революційною боротьбою українського народу. Ні одна більш чи менш значна подія в житті і боротьбі українського народу не проходила повз увагу Леїна і Сталіна.

Найбільш видатні сторінки героїчної історії українського народу починаються з Великою Жовтневою соціалістичною революцією. Світовий імперіалізм прагнув зробити Україну плащармом для знищення завоювань народів усього Радянського Союзу, для колонізації радянських земель.

Наша партія під керівництвом Леніна і Сталіна очолила всі народи у їх визвольній боротьбі проти світових хижаків. Багатомільонна і багатонаціональна Червона Армія героїчно боролася на полях України, допомагаючи українському народові знищити сили світової контрреволюції і влаштувати вільне життя.

Всією цією титанічною боротьбою особисто керували вожді народів — Ленін і Сталін. Товариш Сталін безпосередньо очолював розгром Червоновою Армією озброєних сил російської білогвардійщини на півдні України, а також розгром польських інтервентів. В нещадній боротьбі з багаточисленними ворогами Україна дала незліченну кількість героїв. Саме в ці роки висунулися легендарні герої — Щорс, Боженко, Котовський, видатні полководці маршали К. Є. Ворошилов і К. С. Тимошенко.

Щоб забезпечити перемогу над ворогами і налагодити державний апарат молодої Радянської Республіки, партія направляла на керівну роботу на Україну свої кращі сили. В перші роки революції на Україні працювали товариши Молотов, Каганович, тепер працює тов. М. С. Хрущов.

В умовах мирного будівництва, особливо в епоху великої соціалістичної реконструкції, Україна дала дуже багато видатних героїв праці, імена яких відомі у всьому СРСР, — Микиту Ізотова, Олексія Стаканова, Петра Кривоноса, Марію Демченко й ін.

Корінно змінилося обличчя країни, яка стала за роки Сталінських п'ятирічок квітую, технічно можутью і висококультурною соціалістичною країною, вкритою сіткою великих індустриальних гігантів — металургічних, машинобудівних, тракторних і інших заводів, потужних електростанцій.

До невідзначення змінився і побут народу, змінилась і природа країни — український пейзаж. Які багаті об'єкти для художнього втілення!

На виставці „Ленін, Сталін і Україна“, що охоплює

історію нашого народу за 50 років, повинен домінувати відділ, присвячений відображенням радянського періоду. Не ігноруючи відображення основних моментів революційної боротьби на Україні дорадянського періоду, на виставці треба відбити в яскравих художніх образах всю багатогранність боротьби і перемог народу в радянський час. Тематичний план, який в уточненому вигляді буде поданий у найближчий час до уваги художників України, може служити лише орієнтовним матеріалом.

Не применшуючи якостей цього плану, відзначимо, що вирішальне значення буде мати не тема, обрана з цього плану, а те, як художник почуває і розуміє нашу сучасність, як він сприймає образи нових людей, як він відчуває природу, пейзаж Радянської України.

Життя наше таке багате і різноманітне, що не може бути осягнуте ніякими тематичними планами. Цей план виставки зовсім не обмежує творчої фантазії художника, не позбавляє його можливості шукати інших епізодів із нашого багатогранного життя, аби художник цим твором міг дати співзвучний нашій великій епохі твір.

Треба, щоб художники брали теми чи з тематичного плану чи за його межами — такі, які їм під силу, які випливають із глибини їх творчих переважань. Слід зрозуміти і пам'ятати, що чим відповідальніша тема, тим більше вона вимагає майстерності і знання для свого виконання.

Творча спілка художників, консультаційні комісії, жюрі, установи й особи, причетні до організації цієї надзвичайно відповідальної виставки, повинні рішуче боротися з тенденцією багатьох художників, які, не володіючи достатньою майстерністю, намагаються вибором відповідальної теми компенсувати неміцність своєї майстерності.

Але й ті, які, володіючи солідною майстерністю (а таких художників у нас уже немало), взялися за склади, відповідальні теми, матимуть потребу у кваліфікованих консультаціях, творчих відрядженнях, у всілякому реквізиті, у вивченні фактичного матеріалу й ін. Уже тепер назріла необхідність у поданні авторитетної консультаційної допомоги художникам, які працюють над своїми творами для цієї виставки. Ще гостріше і більше буде відчуватися ця потреба, коли всі художники візьмуться за роботу після ознайомлення з тематичним планом. Правлінню спілки художників і Управлінню в справах мистецтв треба як можна швидше налагодити справу консультацій.

У процесі підготовки виставки „Ленін, Сталін і Україна“ слід врахувати практику художників братніх республік, які вже працювали над творами для виставки, в деякій мірі аналогічній тій, до якої ми тепер готовуємося.

В Грузії, як відомо, років за два тому була створена прекрасна виставка, присвячена життю і діяльності товарища Сталіна. Аналогічна виставка була і в Вірменії. Обидві вони, цілком природно, показали боротьбу і перемоги народів Грузії і Вірменії за своє визволення, за щасливе соціалістичне життя. Подібну до нашої, готують виставку і художники Білорусії: „Ленін і Сталін у боротьбі білоруського народу за своє визволення“. Нам необхідно врахувати іх досвід.

Необхідно зважати ще й на роботу наших художників, які працюють для альбома „Ленін, Сталін і Україна“, що його видає видавництво „Мистецтво“. Цей альбом є ніби вступом до виставки „Ленін, Сталін і Україна“, він складається з тем, що є основними в цій виставці.

Досвід показав, що невміла організація творчої роботи художників, недостатньо компетентне керівництво людей із видавництва „Мистецтво“, які керують створенням цього альбома, привело до втрати величезних коштів і... до анулювання значної частини творів, переведених уже в графічний матеріал.

Зарах усі художники-графіки Радянського Союзу працюють над образами Леніна і Сталіна у зв'язку з ілюстрацією „Короткого курсу історії ВКП(б)“. Досвід цієї роботи незабаром буде висвітлюватися в пресі, обговорюватись. І це слід врахувати у зв'язку з наступною виставкою.

Художники Радянської України, як і художники всього Радянського Союзу, паралельно з роботою над виставкою „Ленін, Сталін і Україна“ будуть працювати і над творами для виставки такої ж важливості, що організується до 25-річного ювілею СРСР — виставки „Наша батьківщина“.

Ця виставка своїм загальним характером в значній мірі схожа на виставку „Ленін, Сталін і Україна“.

Такої колосальної важливості творчі завдання ніколи досі не стояли перед нашими художниками. Щоб підняти їх, треба, насамперед, налагодити систематичну ідейно-виховну роботу серед художників, вести цикл кваліфікованих лекцій із героїчної історії нашого народу, нашої партії, з революційної біографії Леніна і Сталіна, треба чітко організувати творчу працю художників.

У всій цій допомозі особливо мають потребу художники західних областей України, які відобразять історію визволення Червоною Армією Іх народу від гніту польських хижаків, покажуть розквіт їхнього народу під прапором комунізму, під керівництвом вождя народів товариша Сталіна.

Сил в українських художників достатньо, щоб успішно справитися з такими відповідальними завданнями. Треба лише належним чином спрямувати їх творчу енергію.

Висока нагорода



Ф. Г. Кричевський.



I. С. Іжакевич.



В. Г. Кричевський.

Успіхи соціалістичного будівництва в нашій країні забезпечили великий розквіт культури, зокрема мистецтва, національної формою і соціалістичної змістом.

Поруч з літературою, театром, музикою зростає образотворче мистецтво України.

Участь художників в оформленні Всесоюзної сільськогосподарської виставки, за що були нагороджені українські художники проф. О. Хвостов й Б. Іванов; успіх проф. О. Шовкуненка на Міжнародній виставці в Парижі, харківських скульпторів Муравіна і Лисенка, чиї скульптурні групи прикрашали вход до радянського павільйону в Нью-Йорку, одержання трьох премій з п'яти на всесоюзній виставці дипломних робіт випускниками Київського художнього інституту тощо свідчить про зростання образотворчого мистецтва Радянської України.

Партія, радянський уряд виявляють виключну турботу й піклування про образотворче мистецтво. На його потреби на 1940 рік асигновано понад 8 міліонів хрб. Створено урядовий комітет виставки „Ленін, Сталін і Україна“.

Нешодавно ми мали новий вивів уваги радянського уряду до художників. Указом Президії Верховної Ради УРСР трьом найстарішим художникам України: І. С. Іжакевичу, Ф. Г. Кричевському і В. Г. Кричевському присвоєно звання заслуженого діяча мистецтв.

Немає потреби оповідати про велику роль цих видатних художників у розвитку образотворчого мистецтва України.

Але ця висока нагорода зобов'язує і нагороджених, і всіх художників України ще більше піднести мистецтво української соціалістичної держави.

Глибока шана і привіт заслуженим діячам мистецтв тт. І. С. Іжакевичу, Ф. Г. Кричевському і В. Г. Кричевському!



А. Петрицький. Ескіз декорації до спектаклю «Богдан Хмельницький» в Державному ордені Леніна академічному театрі драми ім. Ів. Франка.

Висока нагорода



А. Петрицький



М. Уманський



Б. Ердман



М. Драк

Український радянський театр користується великою любов'ю народу. Цю любов він завоював своїм справді високим народним мистецтвом. В історії розвитку радянського театру, в боротьбі проти курбасівщини проти формалістичних викрутасів велику роль відіграв колектив Державного театру ім. Ів. Франка, що недавно відзначив двадцятиріччя свого існування.

Але успіх театру—це не тільки справа його керівника, нині народного артиста СРСР, двічі орденоносця Гната Юри, не тільки справа драматургів О. Корнійчука, І. Кочерги, Л. Первомайського, С. Голованівського та ін.; не тільки справа таких видатних артистів, як А. Бучма, Н. Ужвій, Ю. Шумський, О. Ватуля та ін. Велика частка в досягненнях театру належить художникам. Ось чому Президія Верховної Ради СРСР, нагородивши театр орденом Леніна, орденами Союзу режисерів і акторів, нагородила і художників: заслуженого діяча мистецтв А. Петрицького — орденом Трудового Червоного Прапора, М. Уманського і Б. Ердмана — орденом „Знак Пошани“, М. Драка — медаллю „За трудову відзнаку“.

Глибока шана і привіт нагородженим. Нехай і надалі воїн своїм мистецтвом славлять нашу батьківщину, нашу партію, нашого Сталіна!

Репін у полоні білої еміграції¹

Останні 30 років свого довгого життя великий російський художник Ілля Юхимович Репін прожив у своєму будинку „Пенати“ в дачному містечку Куоккала, на території, що належала Фінляндії.

Тут, в „Пенатах“, він жив майже безвідізно, багато і навіть працював і тільки по середах розкривав двері свого будинку для всіх, хто побажав до нього прийти.

Репінські „середи“ протягом багатьох років були значним культурним центром, що об'єднував за знаменитим „круглим столом“² багатьох видатних представників російського мистецтва, літератури, музики, науки. Тут часто бували Стасов, Горський, Павлов, Менделеев, Бехтерев, Короленко, Андреев, народовольці Н. Морозов і В. Фігиер, бували Шаляпін, Самойлов, Трубецкой, Гінцбург, Бродський, Маяковський, Купрін, Лядов, Глазунов, Юлі і багато інших видатних людей, що являли собою цвіт російської культури того часу. „Про „Пенати“ можна сказати: все побывали тут“, — пише Ілля Юхимович в одному з листів.

В „Пенатах“ художник створив багато своїх полотен: „17 жовтня“, „Какой простор“, „Пушкин на экзамене“, „Запорожская вольница“, „Самосожжение Гоголя“, „Поедниок“ й інші, а також цілу серію портретів, що відбили образи багатьох видатних сучасників.

Після Жовтневої революції, в період громадянської війни в Фінляндії, Репін опинився відрізаним від Радянської Росії. Куоккала ввійшла в прифронтову смугу Фінляндії, що проходила вздовж кордону з Радянським Союзом. Шумне колись дачне містечко, любиме місце відпочинку дрібних чиновників і середнього купецтва, зразу опустіло, вимерло. Нежилі дачі — садиби були нашвидку забиті, доріжки заросли травою, постійних жителів, яких в „золоті часи“ було понад 3.000, залишилось тепер чоловік 500. Частину місцевого населення — фіні, друга — росіяни, жалюгідні подонки білої еміграції, що ждуть на чемоданах свого повернення в російську столицю. Незабаром, не діджавшись перемоги білого воїнства, багато з них роз'їхалось. Залишились ті, кому вижажати було іні її куди.

„...Ах, бедное Куоккала, скоро, кажется, останется у нас одни комары“, — іронічно зауважує Репін у своїх чорнових замітках 1923 року.

Куоккала лежить зовсім рядом з Белоостровом, нашою колишньою прикордонною станцією. По воді легко розноситься звук, і ввечері, коли художник виходив гуляти до моря, він ясно чув музичну із Сестрорецького курорту. Батьківщина була поряд і в той же час так далеко. Тут, на чужині, вдалі від великих справ і великих людей, в оточенні підліх ворогів своєї батьківщини, виметених, як сміття, за П межі, змушений був доживати свій вік геніальній працівник російського мистецтва, творець картин, спрямованих проти дармоїдів і гиобітелей свого народу, всіх тих, чиї жалюгідні вишкrebki тепер, в роки його глибокої старості, опинилися поряд з ним, оточили його тісним кільцем.

Ця білогвардійська зграя, виметена за межі батьківщини, зграя, що втратила фабрики і маєтки, те-

пер, в тяжку для себе годину, не хотіла втратити Репіна.

Національний художник з світовим ім'ям, гордість і слава російського мистецтва, Репін, був не останнім козиром в їх останній грі!

Моральний авторитет Репіна, кожне його слово поміщене на міліонні тиражі „жовтих газет“, були вигідним шансом в цій грі. Ім'я Репіна клялися повсюду, де можна було урвати хоча б крихти. Від його імені проклинали більшовиків, винних у всьому. Почалася ганебна і огідна торгівля Репіним, спекуляція його славою і честю, впередміжку з продажем його картин, малюнків, ескізів, начерків і просто автографів. „Проідаємо Репіна“, — цинічно називає свою статтю в одному з емігрантських журналів розв'язаний писака Сергій Яблоновський.

Відгороджений від всього світу, в пустому, здичавілому Куоккала, фізично дряхлий Репін, живучи в тяжкій пурі, нічого не знат про те, що твориться в світі. Про Радянську Росію йому розказували небільші, найменованийши, найфантастичніші. Його запевняли „очевидці“, що більшовики зруйнували музей, віддали бібліотеки „на розкурку“, розстріляли його друзів — художників Васнецова і Остроухова. „Більшовицькі жахи“ підносилися йому хитро, з тонким розрахунком зачепити в художникові найніжніші струни. Більшовиків малювали руїнами культури, які по-ваандельському знищували мистецтво, Геростратами ХХ століття. Репін зляканий цими наклепницькими вигадками білогвардійської погані. У нього вже немає фізичних сил самому розбиратися в цих, як він сам називав, „політичних бреднях“. Всюди його оточують білогвардійські подонки, наявні в будинку, в сім'ї, де тон задає його дочка, тісно зв'язана з білою еміграцією.

Трагічно звучить признання художника... „Теперь я здесь уже давно совсем одинок: припоминаю слова Достоевского о безнадежном состоянии человека, которому „пойти некуда“, — пише Ілля Юхимович до К.І. Чуковського в березні 1925 року.

Таким — „совсем одиноким“ — написав себе художник у своєму останньому автопортреті³, що дійшов до нас. З властивою йому реалістичною силою Репін зобразив себе без всяких прикрас, старим, втомленим, насамоті з своїми важкими думами, і зовнішніми рисами зовсім не схожим на художника. Він у шапці і простому робітничому полушубку. Пильно і зосереджено дивляться його очі в пустоту. Це одна з кращих робіт, зроблених ним у Фінляндії.

В чорновику листа, виявленому в архіві художника, він пише ібін в додаток до портрета: „Без отрады, беспросветные чувства, беспорядочно, бессмысличи лезут в голову. Совсем в плему, в ссылке живешь, с окостеневшими пальцами, с спрессованными мозгами“.

...Ішли роки. Про Репіна не забули на його оновленій батьківщині. Щедрою рукою молода радянська держава відпускала кошти на реставрацію пам'ятників мистецтва, організацію виставок, придбання картин. В Ленінграді в Російському музеї, готовувалася виставка робіт Репіна, присвячена 70-річчю в дні його народження. Поступово відновлюються зв'язки між великим художником і його друзями, що живуть в СРСР. Гнівно, з властивим йому бурх-

¹ За архівними матеріалами, виявленими в будинку Репіна в Куоккала.

² Стол з круглою серединкою, яка обертається; на неї ставили страви. Кожний, хто сидів за столом, міг за ручку повернути круг і легко дістати блюдо без сторонньої допомоги.

³ Одна з робіт художника, що залишилася в „Пенатах“.



I. Ю. Репін. Автопортрет. Куоккала. 1920. Публікується вперше.

ливим темперацентом, Репін обурюється у листах-відповідях, не скуплячись на знаки оклику. Його обурює нова орфографія, він не може бачити своє прізвище без твердого знака і буквіть. Він оплачує своїх розстріляних друзів, він жахається при думці про загибель музеїв, він безконечно жалкує за своїми загинулими картинами...

Але ось приходить лист із Ленінграда. Російський музей запрошує художника на виставку його картин. Тут же фотознімки: залі музею і на стінах — його „Бурлаки“, „Запорожці“, „Не ждали“, „Крестний ход“, „Государственный совет“ і все, все, що створив він за довгі роки свого творчого життя і що так бережно і любовно зберегли нові господарі його батьківщини, яких всіляко малювали йому „дикими варварами“.

Приходить лист і від „розстріляного“ Остроухова, прекрасного художника - пейзажиста, колекціонера, охоронця Третьяковської галереї.

„Какой сюрприз! — пишет Илья Юхимович. — Я уже бесконечно оплакивал его и его драгоценное собрание, — и вдруг — все цело, и он хранитель пожизненно, и он уже многое приобрел...“

З Москви, Ленінграда, Томська, Севастополя приходять десятки привітань, адресів, телеграм. Його

друзі, учні, художні товариства і багато-багато людей, які особисто ніколи не знали Репіна, пишуть йому, бажають довголіття, творчих сил, цікавляться новими роботами, запрошують приїхати хоча б на деякий час.

З властивою йому акуратністю Репін відповідає всім своїм кореспондентам. Дякує, скромно оцінює свої заслуги, щиро, без всякої риси маніричання, принижує значення своєї діяльності.

... Оторванный от своего великого народа, от друзей и сверстников по искусству, я полон желания видеть всех и лично благодарить за все доброе сочувствие и все благие пожелания, которыми были или награждены свыше всякой меры. Спасибо! спасибо, друзья мои... Я жил довольно, пора и честь знать; а я уже готов принять смерть, как должный и желательный мне дар...

Він пише третячою старечою рукою, пише по кілька разів одного і того ж листа. Пише, як картину, захоплено, жагуче, з справжнім творчим хвилюванням. Одергавши такого листа, не можна на нього не відповісти, його не відкладеш набік. Але з Радянського Союзу на ці листи відповіді не приходять...

Листи Репіна залишаються в його ж архіві. Вони

нікуди не виходять з „Пенатів“. Дочка художника, Віра Іллічна, яка допомагала батькові, не вважає потрібним відправляти їх за адресами. Але вона акуратно виконує доручення, коли справа торкається брехні про Радянський Союз, коли є хоч найменша можливість настроїти батька проти більшовиків.

„Да, они развалили связь, почта у них работает никудышно, я уже сколько времени не могу получить ответов на мои послания“, — пише Ілля Юхимович, не знаючи ні про що.

Зарах уже цілком незаперечним є факт значного перелому в політичних поглядах Репіна, що настав в його останні роки життя.

Архів Репіна, що залишився в „Пенатах“, переважно розповідає про це.

„В молодій руській літературі виден великий прогрес (в молодом комсомольстві). Єсть надежда, що Росія виб'ється із бедності...“

... Слухая по радіо лекции пролетарната, я много раз был восхищен теми истинами, которыми живет уже его лучшая часть (особенно молодые писатели), так высоко поднялись они в последних произведениях: никакого «ласного „пролетарната“ — безграмотности они не проявляют...“

Можна без краю дивуватись, залишаючись здивованним цією життєвою воєю старої людини, що знайшла в собі сили мислити наперекір усьому, що насильно визначало його свідомість, людини, яка суміла сміливо висловити свої думки.

В 1926 році до Репіна в Куоккалі приїжджає делегація радянських художників у складі І. І. Бродського, Є. А. Кацмана і П. А. Радімова, послана урядом з метою придбати в художника роботи для державних музеїв. Зустріч з посланцями Радянської країни глибоко схвилювала Репіна. „Це найчасливіший день моєго життя!“ — виривається в нього признання. З застеженнями, з посиланнями на недуги, Ілля Юхимович дає свою згоду приїхати в Ленінград. Спочатку в СРСР йде його син, художник Юрій Репін, який бере замовлення Ленінградського виконкому на картину до Х-річчя Жовтневої революції. Ідея картини і навіть ескіз П. належать Іллі Юхимовичу. Він сам детально в листі до І. І. Бродського викладає сюжет картини, названою ним „Символ самодержавия“. Центром композиції є шибениці, біля однієї з яких кат зав'язув петлю на шнір революціонерки. Представники духовенства і царської влади благословляють страту. Місце дії — тронний зал, завалений трупами¹.

Всі блоємігрантські газети надруковали уривки з цього листа (опублікованого в радянській пресі) з усіма коментарями. Репін почав одержувати анонімні листи з загрозами бойкоту; багато емігрантів, які вважали себе його „кращими друзями“, тепер загрожували відвернутися від нього. Редактор газети „Сьогодні“ в особистому листі до художника обвинувачував його у „віправданні більшовизму“.

Все більше і більше міцніли зв'язки художника з Радянським Союзом. Поширяється коло його листування. Все частіше і частіше він пише своїм старим друзям — Павлову, Бехтереву, Коні, Луначарському, Гінцбургу, Бродському, Чуковському, Яворницькому і багатьом іншим. З жадібністю він розпитує про художнє життя, про нові книги. Він широ захоплюється багатьма перетвореннями в нашому громадському житті і особливо радіє звертанню „товариш“, в якому бачить втілення справжньої рівності. Все частіше і сильніше оволодіває ним думка про своє повернення на батьківщину. Він просить Народний комісаріат освіти „исхопо-

¹ Ескіз був подарований І. Ю. Репіним Центральному музею Революції (Москва).

тати єму разрешені проехать на выставку и, кстати и в Москву, чтобы увидеть в последний раз наше русское искусство“.

Прекрасним було листування Репіна з Климентієм Єфремовичем Ворошиловим.

„Вчера я получил письмо от тов. Ворошилова, — ділиться свою радістю Ілля Юхимович з І. І. Бродським. — Дивное письмо! Я считаю себя счастливым, получив автограф высокой ценности и признание моих заслуг представителем величайшей страны, имеющей такие заслуги перед человечеством. Другие страны никогда не поднимались на такую высоту. Завещаю отдать письмо Ворошилова в музей“.

Листи Климентія Єфремовича до Репіна ми виявили в архіві художника, відвідавши „Пенати“ незабаром після переходу частини Червоної Армії через фінляндський кордон.

„...Решаясь переехать на родину, которую, не сомневаюсь, Вы любите так же глубоко и сильно, как и все мы, Вы не только не делаете личной ошибки, но совершаете поистине большое, исторически общественное дело“, — пише Репіну К. Є. Ворошилов. — Ваша духовная жизнь, жизнь великого художника, снова сольется с жизнью титана-народа, который выдвинул Вас в первые ряды культурных сна, вдохновляя Вас на великое творчество. Наша страна ныне сама, в миллионной своей массе, стала величайшим художником и творцом нового человеческого будущего и настоящего. Разве это не заслуживает того, чтобы лучшие люди страны приняли участие в великим строительстве...“

Листи К. Є. Ворошилова, ці „автографи“ високої цінності, Репін старанно зберігав в окремій шкатулці.

Хорій, одряхлій до останньої міри, Репін за його ж висловом „отпетый, но не похороненный“, тоскно доживав „вечер своей жизни“. Його єдиною втіхою, останнім стимулом до життя були палітра і пензлі, його безперервна творчість, якій він віддав останні сили.

На його мольберті тепер уже стояли полотна, далекі від релігійних тем. Він писав картину „Голак“, присвячену запорожцям, навіяну музикою Мусоргського, і пейзажі своєї рідної України.

Фінський художній критик Арвід Людегкен у своїй статті „Репін сьогодні“ не може приховати того, що „великий майстер в цих картинах відбиває свою сердечну тугу за батьківщиною. Секрет цих картин роз'яснює нам, що доля Іллі Репіна — трагічна, що особливо став ясним, коли він так зворушило і ніжно згадує про свою батьківщину чи показує нам легко помітні вогні Петергофа“, — пише Людегкен.

Глибоко тугою і гарячою любов'ю до України сповнені рядки, написані художником незадовго до смерті.

„Любезные, милые земляки, прошу у Вас прощения за мою малограмотность в украинском языке. Признаюсь Вам, что Ваше писание мне — даже отрадно душою моей; и я даже жалю, что не в состоянии ответить Вам на столь любезном моему сердцу языке дорогой Украины; прошу Вас верить в чувство моей преданности и бесконечное сожаление, что я уже не могу приехать на жительство в сладкую, веселую Украину. Судьба сулила мне тут иметь могилу и домовину, в своем саду“.

Могила Репіна і його „Пенат“ по великому праву відчинена знаходиться на батьківщині художника. Ці священні реліквії російського мистецтва, здобуті Червоною Армією навічно, належать тепер всьому нашему народові, який гаряче любить і шанує свого великого художника.

I. Бродський, Ш. Меламуд



I. Іжакевич. Т. Г. Шевченко в академічному класі.

Видатний майстер ілюстрації І. С. Іжакевич

Творчість одного з найстаріших художників України, Івана Сидоровича Іжакевича, в основному являє книжкові ілюстрації, які відображають побут українського народу, його історію; це ілюстрації до творів класиків російської і світової літератури. Особливо ж велику кількість ілюстрацій зроблено, ним до творів великого поета і художника українського народу Тараса Григоровича Шевченка.

І ці невеликі за своїм розміром малюнки-ілюстрації, виконані здебільшого скромними технічно-живописними засобами, є справжніми високохудожніми творами. Багато з них сміливо можуть конкурувати з великими полотнами художників-живописців.

Навіть побіжне знайомство з творами Івана Сидоровича надовго залишає в пам'яті глядача прядви, життєві живописні образи, підказані художниківі самим життям, історією і побутом народу його великими письменниками і поетами.

Багато десятків років наполегливої праці віддав художник любимому мистецтву. Крім своєї основної, художньо-ілюстративної діяльності, він багато пра-

цював і в живопису, доказом чого є його живописні твори, які знаходяться в багатьох музеях України.

Але не про станкові твори хочемо ми говорити в цій статті. Наше завдання скромніше — дати по можливості нарис діяльності Івана Сидоровича Іжакевича, як майстра художньої ілюстрації і, насамперед, як одного з видатних ілюстраторів безсмертного „Кобзаря“ Т. Г. Шевченка.

Свою роботу над художньою ілюстрацією І. Іжакевич почав ще будучи вільним слухачем Петербургської Академії мистецтв (1884—1888). Під час випадкової зустрічі в коридорах Академії Іван Сидорович почув від Михайла Олександровича Врубеля, який зізнав його ще до Академії, такі слова:

„Академія, якщо на неї покластись, мало дає. Найкраща школа — природа“.

А один з художників, який сприяв Іжакевичу при вступі, його в Академію, Думитрашко, говорив:

„Робіть ескізи, ілюстрації, композиції, працюйте у журналі. Серйозно дивіться на все навколо“.

І будучи на третьому курсі, — згадує Іван Си-

доровіч,— я вирішив спробувати зайнятися ілюстрацією".

Це було в 1887 році. Перший його малюнок узяв журнал „Живописное обозрение"... Все ж років з півтора довелося горя зазнати, поки не призапасив матеріалу і не засвоїв деяких журнальних прийомів. Скільки разів намагався потрапити в „Ниву"! Марно! Делікатна відмова за відмовою. Зрідка, правда, приймали, але майже завжди з зауваженнями і поправками...

Ми навели цю сторінку з автобіографії художника для того, щоб люди, які знали численні його ілюстрації, що друкувалися протягом багатьох років в журналі „Нива", не думали, що попасті туди ілюстратором було легко.

Минуло багато років упертої праці, перш ніж в 1895 році, в номері 47 журналу „Нива", з'явився портрет художника з біографічним нарисом. І „Нива" назвала І. С. Іжакевича своїм співробітником.

В журналійній статті немає можливості зробити вичерпний підсумок творчої діяльності І. С. Іжакевича навіть, як художника-ілюстратора, бо його багаточисленні твори знаходяться у багатьох журналах дореволюційних видань. Докладний, повний аналіз великої роботи художника, гадаємо, зробить спеціальна монографія, присвячена його життю і творчій діяльності.

Ми обмежимося лише ознайомленням читача з темами, які хвилювали художника, і ілюстраціями, відомими нам, уміщеними, головним чином, в журналі „Нива", а також з творами, виконаними ним для ювілейного видання „Кобзаря" 1939 р.

Якщо спробувати розбити на тематичні групи твори Івана Сидоровича Іжакевича, вміщені в журналі „Нива", починаючи з 1883 року і кінчаючи 1898 р., то вийде, що перше місце займають ілюстрації із життя і побуту українського народу, батьківщини художника — України. Такі твори: „У колодца", „Рыболовы-любители на Днепре под Киевом", „На маслянице", „Деревенский каток", „На свадьбу", „Гаданье", „На бачне", „С речки", „На пасеке", „Украинский косарь", „Переселенцы", „Радуга", „У кузницы", „Мама идет", „Маленькие труженики", „Горе горькое", „Передел земли между крестьянами", „На реке Днепре, сбор лозы для выделки корзин", і багато інших цікавих сюжетів.

Велику увагу І. С. Іжакевич приділяє історичному минулому українського народу. Про це говорить ряд прекрасних ілюстрацій — його типів запорожців, гайдамаків, а також ілюстрації „Приготовлення запорожцев к походу", „На разведках", „В засаде", „Языка поймали", „Сразили", „Из жизни Запорожской Сечи", „Казаки возвращаются с морского набега", „Прием новобрачца", „У корчмы", „На досуге" (из запорожской жизни) і ін.

Серед ілюстрацій Іжакевича в „Ниві" ми зустрічаємо дуже цікаві — до творів М. В. Гоголя „Ночь перед Рождеством" — „Оксана". І, нарешті, велика кількість ілюстрацій присвячена творам Т. Г. Шевченка.

З художніх образів, створених І. С. Іжакевичем до творів Шевченка, найбільший відгук знайшли „Катерина" і „Гайдамаки". Образ Катерини художник дав в ілюстрації уже в 1895 році (журнал „Нива" № 35, стор. 829), а також в 1896 році („Нива" № 2, стор. 38). Найбільш ранньою ілюстрацією до творів Шевченка є „Причинна" („Нива", 1883 р., № 43, стор. 973, а також в 1894 р., № 50).

Образ Катерини, створений великим Шевченком, з усіх художників, які ілюстрували цей твір, найбільш повно і глибоко, по-шевченківському зрозумів, як ми вважаємо, — Іван Сидорович Іжакевич.

Як відомо, багато художників робили ілюстрації до цього твору Шевченка, наприклад, Мартинович, Трутовський, Жемчужников, Сластьон, Наумов, Козачинський, цілу серію дав відомий художник Мікешин і інші.

Однак, тільки Іжакевичу і частково Жемчужникову цей образ удався. Тільки Іжакевич розгадав думки, які хвилювали великого поета під час творення цієї прекрасної поеми.

Образ Катерини у Іжакевича сповнений глибокого, справді шевченківського драматизму:

„Реве, стогне хуртовина,
Котить, верне полем;
Стойте Катря серед поля,
Дала слозам волю".

До цих рядків поеми подана ілюстрація, і вона прекрасно їм відповідає, поглилюючи зміст їх специфічними засобами образотворчого мистецтва.

Вдалини від села, в степу, серед лютої завірюхи зображені жінка-мати з дитиною на руках, в драному одязі, з вузликом, прив'язаним біля пояса, з палицею в руці. Вона плаче, притискуючи до себе дитину, прикриваючи її від снігового вітру... Ця глибоко трагічна тема майстерно підкреслена темрявою зимовою хуги, що насувається. В далечіні ледве помітна група вершників. Цим художник прагне до розповідності, бажаючи як можна повініше, глибше розкрити образ Катерини.

Свої образотворчі засоби художник звів до мінімуму. Композиція фігури дана надзвичайно лаконічно, вона проста і в той же час яскраво виразна. І ця суровість, стриманість, відсутність навмисних ефектів, справжня простота, реалізм, шевченківська народність пронизує всі твори Івана Сидоровича, всі його ілюстрації до „Кобзаря".

Слід відзначити, що художник, крім чисто зовнішньої, якщо так можна висловитись, малюнкової виразності композиції всього твору і його деталей, мінімальними засобами дає глядачеві можливість відчути і матеріал одягу, світло і інші важливі деталі для повного сприйняття образу.

Цілий ряд прекрасних ілюстрацій Іван Сидорович виконав до „Гайдамаків". Особливо ж широко, картиною показана художником тема „Гупалівщина":

„Зійшло сонце; Україна
Де палала, тліла,
А де шляхта запершися
У будинках міла..."

„На вулицях, на розпуттях
Собаки, ворони
Гризуть шляхту, клюють очі,—
Ніхто не боронить..."

Та їй ні кому: осталися
Діти та собаки,—
Жінки навіть з рогачами
Пішли в гайдамаки".

Останні слова почината розкриття сюжету прекрасної ілюстрації Іжакевича. Це її перший план. Повстанці-селяни з вилами, сокирами, ножами і рогачами в революційному пориві наближаються до панських хоромів. А вдалини, вздовж сільської вулиці, оповитої пожежою, нові і нові загони повстанців. На фоні ранкової зорі видно шибениці з трупами иенависників гнобителів українського трудового народу — польських шляхтичів.

Ця складна картина прекрасно вирішена художником вдало розгорнутим пейзажем українського села.



Худ. І. Іллакевич

Мені тринадцятий місяць,
Я пас ягната за селом.

Т. Г. ШЕВЧЕНКО



I. Іжакевич. Ілюстрація до вірша Т. Г. Шевченка „І вир'їс я на чужині”.

І знову перед нами одна з ілюстрацій до „Гайдамаків” — „Гонта в Умані”:

„Ніде не чутъ людської мови; „Не спинила хуртовина
Звръ тільки виѣ по селу, Пекельної карн:
Гризучи трупи. Не ковали,— Ляхи мерзли, а козаки
Вовків ляхами годували, Грілись на пожарі”.
Аж поки снігом занесло
Огризки вовчі...”

На занесеному снігом шляху, на першому плані, вовки розривають трупи польських панів, що лежать у снігу. Справа — містечковий будинок з похиленим дахом, занесений снігом, за ним — під деревами —шибениця з трупами повіщених ляхів. Всі ця моторошна картина страшної народної помсти талановито завершена художником пожежею на горизонті; язики полум'я і дим заслали все небо.

Так, перегортаючи сторінку за сторінкою ювілейного видання „Кобзаря”, ілюстрованого художником І. С. Іжакевичем, читач довго вдивляється в ці глибоко відчуті художником твори. Так само надовго зупиняються біля творів Іжакевича відвідувачі виставки „Ілюстратори „Кобзаря“ за сто років”, відкритої на республіканській шевченківській виставці.

Розглядаючи ілюстрації художника Іжакевича до „Кобзаря”, важко сказати, що ж зроблено краще. Всі вони виконані з однаковою майстерністю, з однаковою силою виразності, всі змушують глядача захоплюватись, переживати, любити і ненавидіти. А це як відомо, і вимагається від справжнього мистецтва.

Ось перед нами блискуча ілюстрація Іжакевича до твору Т. Г. Шевченка „Сова”:

„Вдень лазила по смітниках, А уночі розхристана
Черепки збирала, I простоволоса
Примовляла, що синові Селом ходить — то співає,
Гостинця ховала... То страшно голосить”.

В цьому творі вражає виняткова по експресії композиція жіночої фігури. Глибоко зворушливий, психологічно виразний образ жінки-страдниці. Автор підкреслив настрій твору вдалим реалістичним пейзажем українського села. В цьому творі лінія малюнка і живописні плями світла і тіней (що особливо важливо в ілюстрації) знайшли своє близкуче, гармонійне рішення, давши яскравий, найвищої виразності образ, що надовго запам'ятується.

І так кожна тема в художника — не чисто зовнішній, випадково зафіксований, подібно фотоапарату, — вона знаходить відчути, пережиту самим автором подію, тим самим дістаючи під його пензлем справжнє художнє втілення.

І знаменитий „Кавказ”, і „Сон”, і „Еретик”, і „Наймичка”, і „Княжна”, і „Варнак”, і цілий ряд інших творів Т. Г. Шевченка з ілюстраціями І. С. Іжакевича впливають на нас ще з більшою силою, глибше запам'ятується, сильніше і довше заполоняють наші почуття. Це, нам здається, те основне, що вимагається від справжньої художньої ілюстрації, і цими якостями близкучо володіє наш талановитий художник.

Перед радянськими ілюстраторами, особливо художниками-ілюстраторами України, стоять великі творчі завдання: піднятися з своїми образотворчими засобами до рівня розуміння образів, поданих літературно-художніми творами.

Тим пріємніше відзначити, що Радянська Україна в особі заслуженого діяча мистецтв художника Івана Сидоровича Іжакевича має прекрасного майстра художньої ілюстрації, який може передати свій величезний багаторічний творчий досвід молодим кадрам радянських майстрів художньої ілюстрації.

Я. Затенацький

Співець української природи

М. Г. Бурачек

Твори художника — це дзеркальне відбиття його думок, почуттів, тому перед тим, як говорити про засłużеного художника республіки М. Г. Бурачека, хочеться сказати кілька слів про нього, як людину.

Безмежна, безкорисна любов до життя у всіх його найкращих проявах, любов до своєї країни, до свого народу, закоханість у чарівну природу своєї вітчизни і нелицемірна життерадісність його, стверджені сотнями відомих робіт, — усім нам близьких і зрозумілих.

Не претендуючи на вичерпний аналіз, буду говорити про М. Г. Бурачека, як художник молодшого покоління, який любить його і багато чим йому зобов'язаний.

* * *

М. Г. Бурачек народився в одній з наймальовнічіших місцевостей України — на Поділлі, в м. Летичеві, 1871 року.

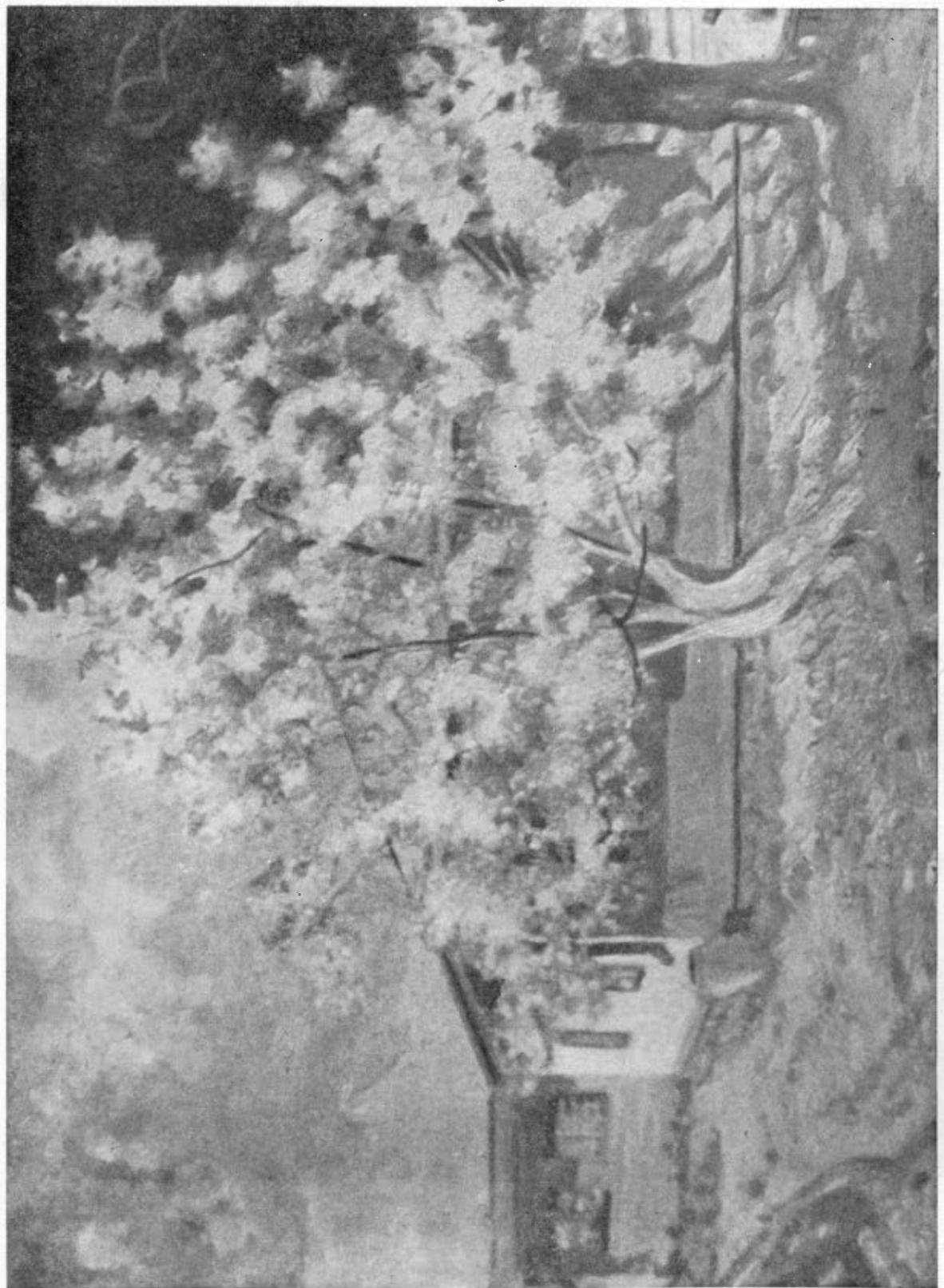
В його автобіографічних нарисах багато місця відведено чудовій природі, серед якої провів дитячі

роки художник, і батькові, Григорію Осиповичу бо вони — батько і природа — з малих років визначали, так би мовити, дальнє життя і формaciю художника.

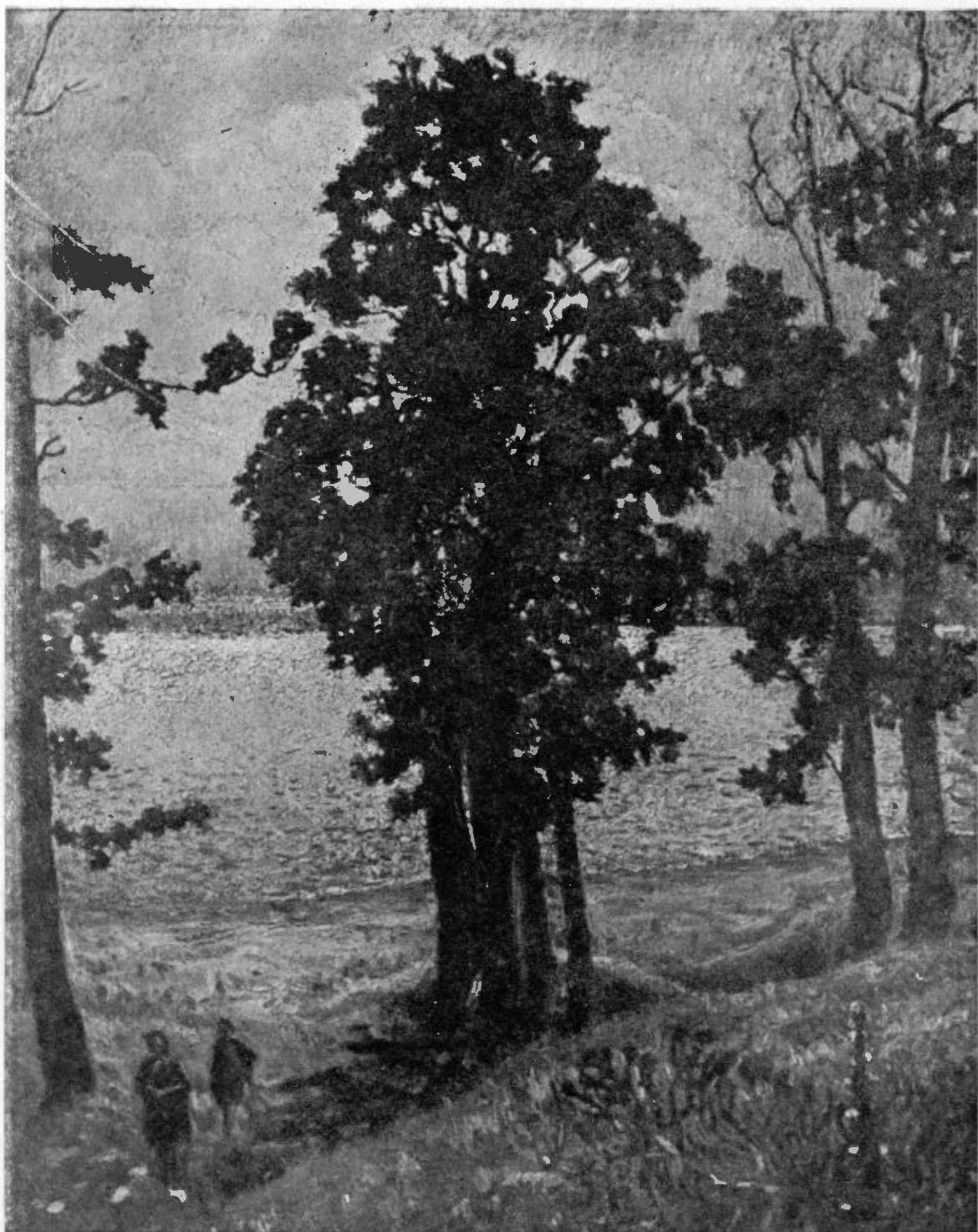
Батько М. Г., дрібний поштовий чиновник, вільний від служби час віддавав живопису, очевидно, маючи в ньому деякий навик і вміння. Живучи замолоду в Петербурзі, він, мабуть, близько зустрічався з художниками-професіоналами і, очевидно, дехото в них навчився, бо згодом М. Г. знайшов у паперах покійного батька кілька малюнків, виконаних в академічній манері, досить грамотно.

Батько працював в живопису не тільки для себе, а для того, щоб додовнити свій мізерний заробіток, він виконував замовлення — переважно копії.

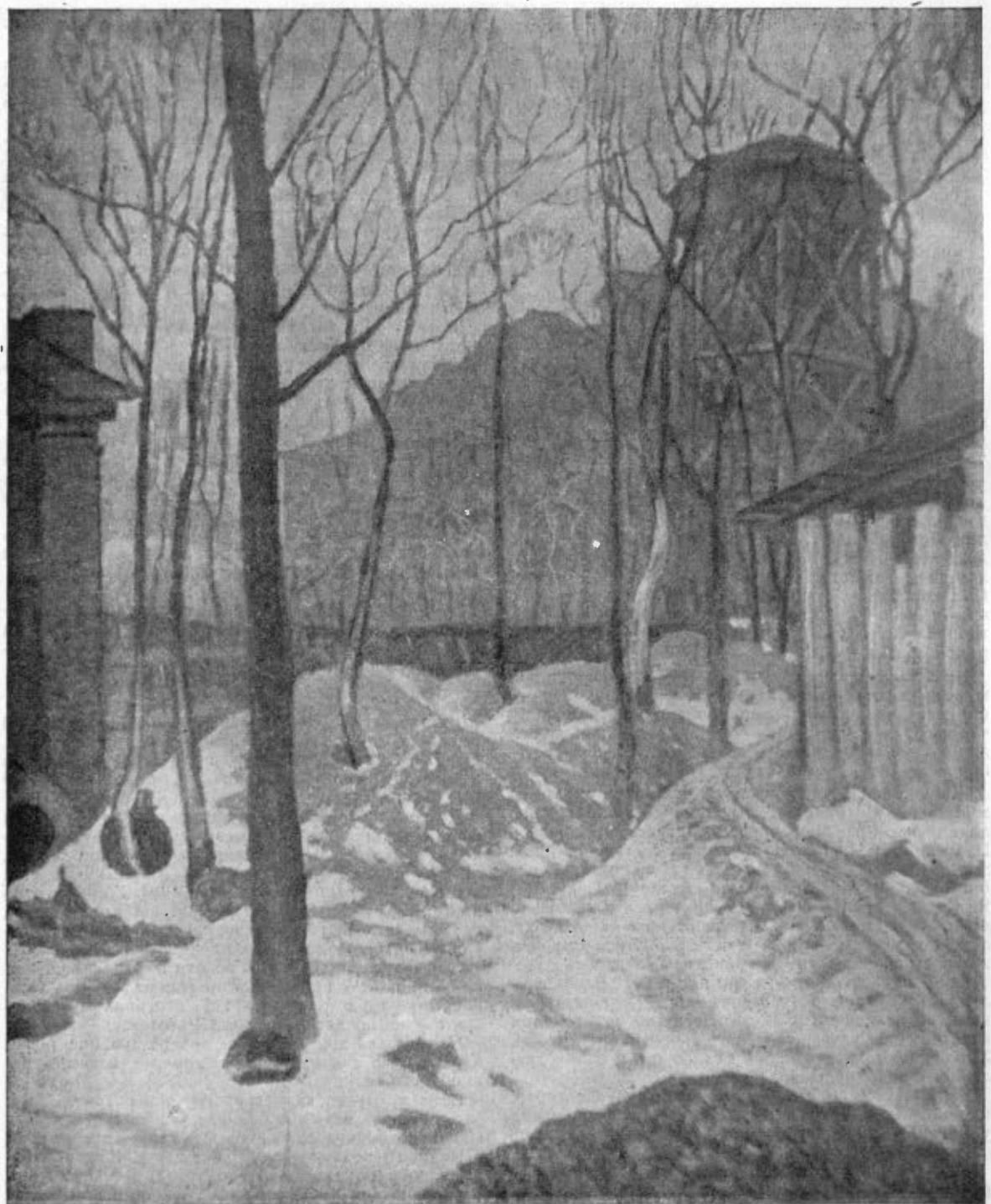
На Поділлі, в маєтках польського шляхетства, було немало робіт великої художньої цінності — картини, гравюри. Панки поменше, особливо з новоспечених, тяглися за багатшим панством і, не маючи змоги, змушені були задовольнятися копіями з них. От таку



М. Бурачек. Яблуня в цвіту. Олія.



М. Бурачек. Полудень на Донці. Олія.



M. Burachek. Шахта. Олія.

переважно роботу й виконував батько художника. Очевидно, серед речей до копіювання було немало високохудожніх творів, які впливали на хлопця; особливо вразила його хороша копія з рембрандтівського автопортрета. Про цей випадок художник в своїй автобіографії каже так:

„Одного разу батькові принесли високохудожню копію автопортрета Рембрандта (поколінний з руками, закладеними за зелений пояс).

Тут я вперше почут від батька це ім'я. Не знаю чому, але цей портрет великого художника вразив мене надзвичайно, він навіть синувся мені.

Враження від портрета у всякому разі було настільки сильним, що з цього моменту я відчув, не зрозумів, а саме відчут в у собі художника”.

1878 року сім'я художника переїхала до Кам'янця, де через недовгий час померли його батьки. „Гірка доля сиріт, що живуть у милості, не сприяла моїм мріям бути художником”, — говорить про себе Бурачек. На щастя, здібності його помітив учитель малювання і чистописання Гімназії, до якої перед смертю його віддавала мати, — Васильков, товариш Шевченка по Академії. Він і прищепив йому певні і тверді основи в малюнку, повагу до нього.

Основи ці були академічні і сухі, і довгий час довелось художникові від них звільнитись. Це був час, коли навіть в далекі і глухі місця Росії доходив відгук про Рєпіна, Крамского, Шишкіна, Куїнджа, але вчитель М. Г., вихований в атмосфері академічної сколастики, цілком спирається на Рафаеля і представників італіанського Відродження, сприймаючи їх не як живих творців, що відбивали в своїх творах життя і ідеї свого часу, а як стали і непорушні зразки.

По закінченні гімназії, М. Г. не довелось продовжувати свою художню освіту. Захопившись сценою, він стає актором російського театру. Весь вільний час він віддає живопису — пише етюди, коли є можливість — натуру, робить ескізи театральних постановок.

Живучи іноді довгий час у Києві, він зустрічався з Миколою Івановичем Мурашком, в школі якого дякій час працював під керівництвом Пимоненка, Платонова й інших. В 1905 році з етюдами М. Г. знайомиться художник Ян Станіславський і забирає його з собою до Краківської Академії. Послідки Ян Станіславський відіграв велику роль у вихованні цілого ряду талановитих українських художників, а це стосується, насамперед, і М. Г. Бурачека вважають за необхідне трохи спнінитися на ньому.

Ян Станіславський говорив про себе: „Я напівполляк, напіврусин”. Українських пісень співала йому ще няня, землячка і родичка Шевченка, молоді роки і частину свого дальнішого життя провів він на Україні. Українську природу любив і глибоко й розумів, і цю любов і розуміння передавав своїм учням.

Близький друг Станіславського, худ. Нестеров, високо цінив його пейзажі: „Ось у вас справжня українська природа, а в решти — сало з цукром” (зі слів М. Г. Бурачека).

У Станіславського і інших професорів М. Г. Бурачек пройшов серйозну школу — набув твердих основ живописного ремесла, розвинув любов до природи і реального відображення. Найбільший вплив зробив на нього Ян Станіславський. М. Г. говорить:

„Станіславський цілком віддався відображеню природи, вплив його на учнів був надзвичайно великий. Особливо любив він природу України: він відкрив нам, своїм учням, всю красу П., навчив, як відображати П., як серйозно, іноді навіть сувере

явище, замість солоденьких, фальшивих „малоросійських видів”.

Не менше враження спровів на художника, після смерті Станіславського, художник Рушиць, улюблений учень Куїнджа. Він намагався відтягти студентів від французьких впливів Станіславського і наблизити їх до творчості російських пейзажистів, в основному Левітана.

В 1910 році М. Г. Бурачек кінчає Академію і йде в Париж, де спочатку вчиться у Матісса, згодом у Дені і Серюзє.

Формалістичні течії Парижа не відбились на творчості художника, бо, твердо знаючи, що йому потрібно, він зумів собі вибрати в учителі Коре-Арпіні і Діаза з барбізонців, з імпресіоністів — Ренуара, Сілея, Моне.

В 1912 році після семирічного перебування за кордоном, Бурачек повертається на батьківщину. Демократично настроена передова громадськість Києва тепло зустрічає художника. Його визнають, про нього пишуть, та радісні для нього, здавалося б, дії захмарюють почести голодне існування.

Широке визнання його таланту прийшло після Великої Жовтневої соціалістичної революції. Він стає одним з перших професорів наших художніх шкіл і, працюючи в них у напружений час воєнного комунізму, уривками працює для себе.

Серйозно захворівши, М. Г. Бурачек повинен був лишити Київ і поїхати на провінцію, де кілька років працює як декоратор, режисер, актор, учитель ФЗУ і семирічки.

В 1925 році Бурачека призначають ректором Харківського художнього технікуму, через два роки він кинув адміністраторську роботу, лишившись професором.

* * *

Виставляється М. Г. почав ще в свої студентські роки — з 1907 року. Виставляється у Krakovі, Відні, Паризі, Києві. Перший раз громадськість Харкова широко познайомилася з його роботами на виставці „Художник сьогодні”, здається, в 1925 році.

Для нас, молодняка, студентів, роботи Бурачека на цій виставці були якими відкриттям. Серед великих полотен (а були картини, виковані з міді, дроту і всякого металу) всяких напрямків, всяких „ізмів” — маленькі соячні етюди М. Г., абсолютно відмінні в колористичній будові від інших робіт, повні непідробного чуття і правди, були чимсь особливим, давно сподіваним.

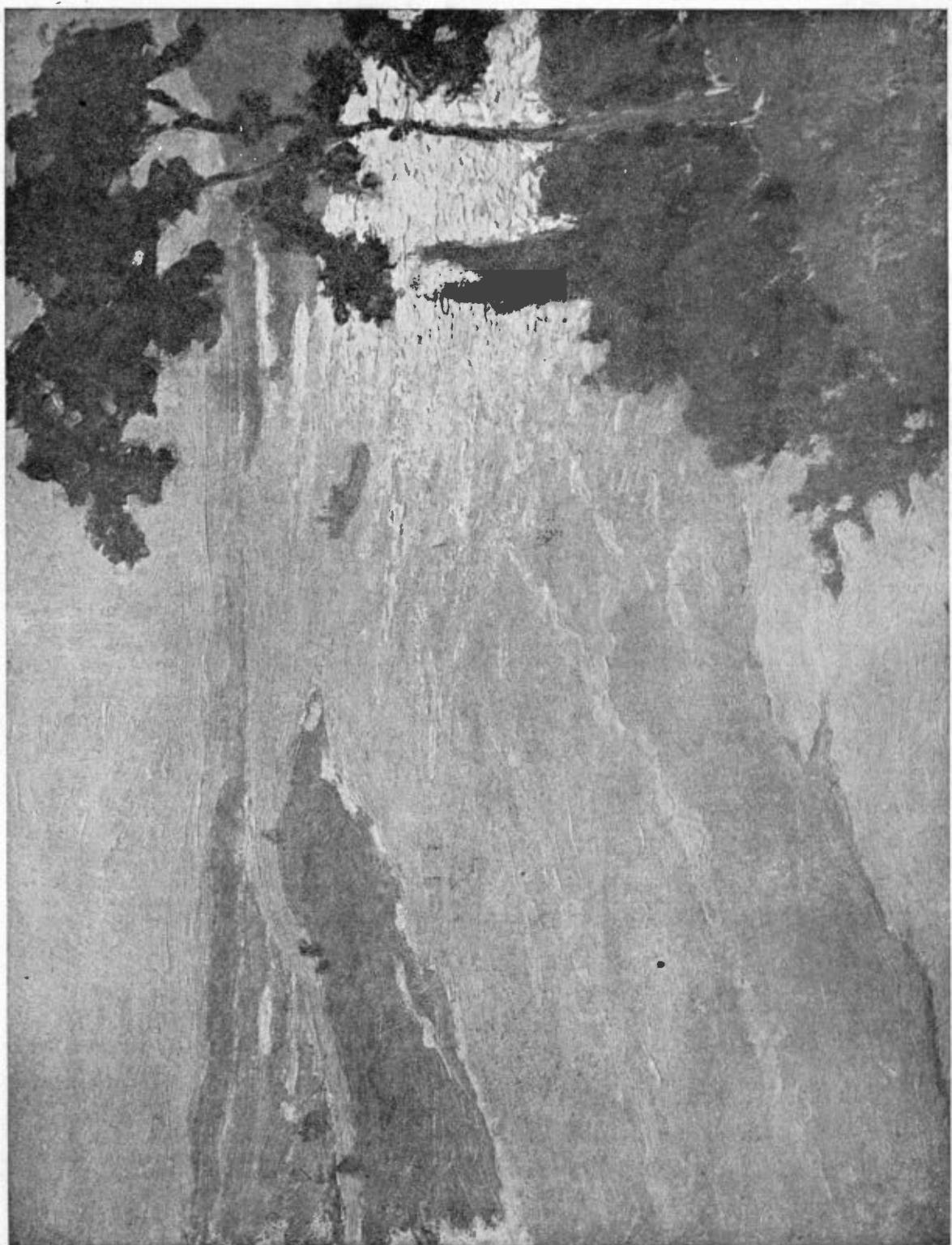
Чим особливо вражають роботи Бурачека? Основна цінність їх — це глибока правдивість образу і висока культура кольору. М. Г. в основному пейзажист — пейзажист Радянської України.

Пейзаж для нього — це не просто красиве, різно-барвне поле для майстерних вправ пензлем, будь-який пейзаж.

Пейзаж Бурачека — це його рідна земля, його батьківщина, яку він безмежно любить, яку знає і глибоко відчуває, за якою сумував, перебуваючи в Паризі і розкіші якої радіє зараз. Кожен шматочек цієї землі, глибоко відчуттій, переплавлений у горі творчості художника і поданий на полотні реалістично, набуває значення великого твору.

Адже не даром у книзі вражень про нашу виставку в Ленінграді відвідувачі пишуть: „Квітуча яблуна худ. Бурачека може бути епіграфом до всієї виставки”.

Взявши в кращих представників французького імпресіонізму надзвичайно високу культуру кольору, він не стає іх елігом. Життя, натуру він сприймає як об'єктивно-реальнє, матеріально-відчутнє, і висока



М. Бурачек. Промінь сонця в сірий ранок на Дніпрі. Олія.

колористична культура імпресіонізму в нього не мета, а засіб.

Етюд М. Г. не фіксація певного явища, не формально-кольорова вправа, а глибоко переконливий образ, який набуває далеко більшого значення за етюд — переростаючи його, він стає картиною.

До таких перлин у творчості М. Г. я відійс би „Осінню дорогу”, серії „Опалових днів”, Дніпрову і Кам’янець-Подільську. Проглядаючи роботи М. Г. дивувшися, як уміло, як розумно він компонує свій пейзаж.

Неосяжні дніпрові простори, він уміє вклсти в розмір 20—30 сантиметрів, і не силоміць втисне, а вільно і легко, і враження таке, ніби сам стош на Канівській горі, того ж вечора, серед тих просторів, а не перед маленьким по розміру полотном.

Заслуги М. Г. в розвитку українського пейзажу, в розумінні цього пейзажу — надзвичайно великі.

В образотворчому мистецтві український пейзаж, виключний по барвистості, такий різноманітний змістовно, надзвичайно мало показаний. З певністю можна сказати, що в російській і українській літературі він почав опрацюовуватись далеко раніше і показаний незрівняно повніше.

До Куїнджі, Дубовського над цим пейзажем, по суті, майже ніхто не працював, лише згодом з'являються такі художники, як Пимоненко, Васильківський, Левченко, що багато працювали в цій галузі. Все інше, що робилося, більш зводилось до писання української природи якось солоденько упереджено, що характеризується загалом назвою „малоросійські види”, „сало з цукром”, як потепно і влучно сказав Несторов.

Щира закоханість у правдиве мистецтво великого співця російського пейзажу Левітана привели художника ще замолоду до глибокого розуміння всієї важливості правдивого відображення образу природи рідного краю, і розуміння це, віра в правдивість свого творчого шляху не дали збити митця в бік непотрібних формалістичних шукань Парніжа. Сонячна гама Моне і Сіслея, ліризм Коро і Левітана — ось на чому спинився художник, і звідси буде його відправна точка в дальший роботі.

М. Г. в повній мірі можна назвати художником-поетом. Кожна його робота сповнена такого непідробного поетичного чуття. Стільки в ній закладено лірики й душі рідної землі. Це, коли хочете, одна з найхарактерніших рис його творчості. Ю. Штаєрман в своїй статті про М. Г., вміщений в „Советской Украине” від 9.XII 1939 р. має повне право сказати, що пейзаж Бурачека в такій же мірі український, як французький — Коро, російський — Левітана.

У Левітана немає штампу в подачі образу. Не маючи штампу та заученості в подачі образу, і М. Г. Бурачек при розв'язанні того чи іншого явища природи юрістується засобами відмінними, лишаючись цілім і монолітним.

„Осіння дорога”. Смутний осінній ландшафт. Дорога, обсажена старими вербами. Летить за вітром останній осінній лист. І сум і морок листопада підкреслюють круки. Якими простими технічними засобами зроблено цю річ, сповнену поетичного суму.

Вся вона побудована на максимально простих, локальних сполученнях компонентів, пов'язаних в одну чарівну срібну гаму. Щирість чуття, глибоке розуміння явища, подані максимально простими засобами, роблять цю річ максимально дохідливою і об'єктивною переконливію.

„Сонячний день”, по змісту абсолютно відмінна річ, подавана, в свою чергу, відмінними технічними засобами. Тут колір речей розв'язується не простою локальною плямою — локального кольору досягнуто тисячю відтінків; вся річ немов виткана з цих безкінечних світлокольорових нюансів. Так само зроблена серія „Опалових днів”, великий дніпровий пейзаж і багато інших робіт.

Кажучи про високу культуру кольору М. Г., ніяк не можна обминути значення цієї культури в розвитку українського радянського мистецтва і в формах нового покоління художників.

Відсутність будь-якої чорноти, високохудожня технічна побудова світлотої, іскристої гами не могла не вплинути на молодь.

Я прекрасно пам'ятаю, які вражені ми були роботами М. Г. Бурачека. Не бачивши на наших виставках нічого подібного, ми захоплювались до сліпого наслідування. Вилікував нас від цієї хвороби сам художник, працюючи з молоддю так, що капосне і поверхове було відкинути, і лишилось найцінніше, найосновніше — робота над забезпеченням кольорової гами, робота над чистотою кольору.

Важливо те, що багато з нас, людей молодшого покоління, будучи безперечно під впливом М. Г. Бурачека не зробились його епігонами, які ніби в кривому дзеркалі відбивали б майстра, хапалися б за прийом майстра, не розуміючи його творчого методу.

Ніколи силою своєї майстерності М. Г. не давив творчої індивідуальності учня, а, навпаки, розкриваючи ІІ, всіляко намагався скерувати на належний Т шлях.

Не лише в станковому живопису працював і працює М. Г. Працював він і в графіці, у театрі. Його декоративні оформлення вистав у харківських театрах, так тепло зустрінуті глядачами, нам усім відомі, і відчували ми в них ту ж саму ширість і поетичну правдивість, яка лежить у всій творчості художника. Були оформлені ним такі вистави, як „Дай серцю волю”, „Наташка Полтавка”, „Наймічка”, „Сорочинський ярмарок” і „Маруся Шурай”.

В останні роки життя оформляв він театральні постави в Сталіно, Вінниці, Харкові.

Слід згадати ще й про велику багаторічну працю М. Г. в галузі шевченкознавства, завершеним етапом якої є поважна теоретична праця „Шевченко-художник”, надзвичайно цінний вклад у справу шевченкознавства. Не лише нашою республікою обмежується значення цього видатного майстра. Серед кращих митців великого Радянського Союзу М. Г. Бурачек відвідено почесне місце.

До альбома робіт країн художників Союзу, виданого спеціальним виданням на Всесвітню виставку в Нью-Йорку, включено роботи М. Г. Бурачека — единого художника з України.

Широке визнання таланту М. Г., нагорода його почесним званням заслуженого художника республіки, щира любов людей, які його знають, окрілюють його на дальшу роботу. Наведу слова самого Миколи Григоровича:

„Працювати ще більше, зібрати свої старіючі сили, щоб написати багато радісних, бадьорих пісень-картин, які б будили у глядачах любов до нашої бадьорості, сонячного, радісного, творчого життя,— ось мої мрії і завдання”.

М. Дерегус



Л. Блох. Голова дівчини. Мармур.

Скульптор Леонора Блох

Леонора Абрамівна Блох народилася в 1881 році в м. Кременчуці. Ще навчаючись в гімназії, почала серйозно малювати. По закінченні гімназії, вирішивши присвятити себе мистецтву, йде в Петербург, де вступає в школу товариства заохочення мистецтв. Тут вперше у Л. Блох оформився інтерес до скульптури. Скульптуру в школі викладав Бах — харacterний представник епігонського академізму, і про час, проведений у нього, у Л. Блох збереглися лише сумні спогади.

Л. Блох йде в Париж. Її дуже повезло: вона стала ученицею самого Родена і працювала під його безпосереднім керівництвом біля шести років, одночасно працюючи над малюнком і теорією в, так званий, вільний академії в Париж.

Ще навчаючись в Родена, вона почала брати участь у виставках, спочатку в салоні, головою якого був сам Роден, а пізніше і незалежно від нього.

В 1912 році Л. Блох повертається на батьківщину, йде в Петербург і в тому ж році бере участь у виставках непартійних художників. З 1914 до 1916 р. вона щороку посилає свої роботи на академічні виставки. А в 1917 році, напередодні лютневої революції, вона бере участь у виставці „Мира искусств”.

На початку 1918 року Л. Блох переїжджає на Україну і з того часу і до сьогоднішнього дня безперервно працює в Харкові. Крім активної творчої роботи, вона включається в бурхливе громадське життя перших років Жовтневої революції і веде педагогічну роботу.

1922 року Л. Блох працює в Харківському художньому інституті. В 1924 році її присвоєно звання професора.

Педагогічна робота займає в житті Л. Блох дуже велике місце. Вона є творцем радянської школи скульпторів на Україні. До її приїзду скульптури на Україні фактично не існувало, тим більше практичного навчання її.

Учні Л. Блох заклали перші камені радянської скульптури на Україні, і вони зараз з честью представляють радянську українську скульптуру. Серед них — Муравій і Лісенко, що виступали на Ньюйоркській міжнародній виставці, талановиті Ражба, Дараган, Волькензон, Кудрявцева, Лопатинська, Аносова, Мельгунова, Давидович і інші, відомі своїми роботами далеко за межами України.

* * *

Загальний характер обдарування Л. Блох — щирість, душевність і простота — надає особливої виразності виявленню в її роботах образу людини. Вона любить людину, шукає в ній завжди те хороше, що в кожній людині є; прагне виявити в людині найбільш людяне, глибинне, справжнє. Але вона дуже далека від ідеалізації, вона вміє бути дуже нещадною в своїх характеристиках. Дякуючи цьому, образ людини в неї набуває великого значення.

Цими якостями визначається схильність художниці до портрета. Її творча біографія майже не знає абстрактних тем.

Протягом усього творчого шляху Л. Блох можна ясно виявити її нахил до монументалізму, до рішення завдання створення великого скульптурного образу, портрета в найширшому розумінні цього слова, портрета-пам'ятника. Не випадково останні роки Л. Блох працює, головним чином, в області мону-

ментальної скульптури, прагнучи в узагальненій трактовці виразити глибоку ідеїну суть людей, близьких їй по духу.

* * *

Список парижських робіт художниці показує дуже велику різноманітність як щодо тематики, так і в стилістичній трактовці. Творча індивідуальність її ще далеко не визначилась, і в шуканнях свого обличчя вона звертається до найрізноманітніших жанрів, до різноманітної техніки, прагнучи, очевидно, запозичити краще в кожній з них.

Перейдемо до характеристики портретних робіт скульптора.

Напівпортретний характер носить дивовижно опрацьована „Жінка на пляжі“. Оголена фігура вражає винятковим ритмом і якоюсь особливою м'якістю. Зовсім гладенька фігура змушує глядача звернути увагу на ніжну гру ліній і пружних форм. Надзвичайно сувора свою замкненістю композиція дав такий чіткий слух, що фігура якось відразу вся входить у свідомість, як вираз найвищого спокою. Центр ваги перенесений на внутрішнє життя, а воно у всьому: і в нахилі голови, і в спущених віях, і в левіде окреслених губах, і в плавному русі рук і пальців, які говорять більше, ніж можуть сказати слова.

Ясна, гладенька, пружна форма, по якій світло сковзає, затримуючись тільки там, де це вимагається ритмом, що обумовлює настрій, — ось що визначить у дальшому творчі особистість Л. Блох. Така трактівка форми однаково далека і від салонної прилязності, від солодкої ідеалізації, і від імпресіонічного мазка. Прекрасна пластичність, що так нагадує пластичність живого, добре натренованого тіла танцюристки чи спортсмена, характеризує блохівську трактовку форми.

Звичайно, Л. Блох і тепер і пізніше даватиме твори й іншого порядку, але в цьому, знайденому нею методі хочеться бачити справжню її індивідуальність.

Вірішти погляд у скульптуру — це значить відкрити душу людини. Виразність блохівських портретів надзвичайна. Вони настільки дохідливі, що не можуть викликати ніяких суперечок про зміст образу. Він став очевидним зразу. Безпосередність сприйняття цих портретів робить їх особливо цінними і цікавими.

Незадовго до свого від'їзду з Петербурга Л. Блох висікає одну з своїх кращих робіт — мармурову „Голову дівчини“.

Це той синтетичний образ, підготовкою до якого, фактично, були і психологічні етюди парижського періоду, і портрети, виконані в Петербурзі. Мені здається, що чарівністю свою ця голова зобов'язана тому, що в ній скульптор став на шлях вирішення одного з найважчих завдань образотворчого мистецтва — передати в единому образі всю різноманітність відтінків і нюансів, які властиві даному психічному стану людини, наприклад, усміхові.

Який багатий відтінками усміх! Як багато він може висловити людських почуттів, як широко може відкрити характер людини! І яке благородне завдання художника, що намагається зрозуміти його і втілити в художньому образі.

Можна передати той чи той відтінок усміху, — він буде говорити про відбиття даного окремого по-



Л. Блох. Пам'ятник В. Г. Короленкові в Полтаві. Гіпс.



Л. Блох. Пушкін. Гіпс.

чуття, він буде достатньо конкретним і покаже лише один ізольований момент психічного стану людини.

Але жива людина ніколи не перебуває в стані тривалої одноманітності психічного життя. Думки безперервно проносяться в її голові. Вони викликають безперервне збудження емоцій. А все це безпосередньо відбувається на безперервній зміні пози, жеста, міміки, зміні, що часом мало помітна, але для художника являє головний матеріал для міркування про внутрішній світ людини.

Так і з усміхом. Усміхнене обличчя найбільш мінливе, найбільш динамічне в тому розумінні, як про це говорив Дідро: „Художники надають слову „рух“ свого особливого змісту. Вони говорять про фігуру, що перебуває в стані спокою, що „в ній в рух“, — це значить, що вона готова зарухатись“.

Дати живий образ в мистецтві — це значить підсумувати окремі відтінки і нюанси того чи іншого руху (в позі, жесті, міміці), знайти серед величезного багатства цих відтінків найбільш типове і характерне і або відкрито і ясно показати це глядачеві, або залишити для глядача можливість бачити у зображеному підкреслену складність, різноманітність психічного стану людини. В першому випадку перед нами конкретний портрет, в другому — більш чи менш абстрактний образ людини і одного з властивих їй психічних станів.

„Голова дівчини“, здається, і являє собою рішення цього другого завдання. Лишається ще сказати про дивовижну м'якість рубки мармуру і ще раз відзначити характерну пластичність форми.

„Голова дівчини“, що з'явилася на виставці „Мира мистецтв“ своюю інтелектуальністю і одухотвореністю безпосередньо примикала до трохи рафінованого мистецтва „мир художників“. Так вставши в творчості Л. Блох той культурний, завжди вдумливий підхід до натури, який визначив дальший ріст скульптора.

...Художники і скульптори минулого і сучасного завжди задумувалися над тим, як би перехідити самих себе, спробувати синтезувати якщо не все, то деякі якості суміжних мистецтв, злагативши образотворчі засоби. Я не можу інакше, як шуканнями „живописності“, пояснити ілюзорність погляду бліхівських портретів цього періоду, шуканнями, марністю яких стала для Л. Блох кінець-кінець ясною.

Як реакція проти цієї „живописності“, погляд у „Голові дівчини“ обумовлений зіставленням плаїв пластичного обсягу при чіткому малюнку контурів очей, сама постановка яких визначає характер погляду.

Мова йде не про протиставлення живописності—лінійності, як формальних категорій, якими можна при бажанні пояснити загальний характер художнього твору, в тому числі і пластичне рішення¹, мова йде про прямий зміст, що вкладається в ці слова.

Під „живописністю“ в даному контексті я розумію використання прийомів живописця, серед яких ілюзорність в одним з найвиразніших для глядача; чіткий же малюнок контура — нормальний прийом скульптора, що розглядає лінію як граничність форми і компанує ці форми. При цьому досягається дійсна пластичність — найважливіше знаряддя скульптора.

Таке рішення, звичайно, умовне, але природно з погляду специфічної мови скульптури.

Якщо „живописність“ була орієнтована на емоціональне сприйняття, насамперед, то пластична характеристика, при графічній ясності форми, виходить в більшій мірі з раціоналістичної трактовки образу. Ця сторона в творчості Л. Блох, що оформилась уже в Петербурзі, буде завжди наявна і в далішому, вона буде визначати деяку стриманість емоціонального виразу і раціоналістичне його офарблення.

Темперамент скульптора втілюється і в зовнішній експресії, а у внутрішньому житті створюваного ним образу.

* * *

Жовтнева революція висунула перед мистецтвом грандіозні завдання, серед них керівним був гіантський за розмахом ленінський план монументальної пропаганди, де скульптурі було відведене вирішальне місце.

Л. Блох з першого ж дня активно включилася і в роботу по оформленню площ та громадських будов пам'ятниками великим людям, і в громадську роботу по коінсолідації художніх сил у столиці, і в роботу над створенням першої радянської школи скульпторів на Україні. Протягом одного-двох років вона виконувє для Харкова бюсти-пам'ятники Жореса (для Будинку селяніна), Леонардо да-Вінчі, Родена, Карла Маркса (для Укроста), барельєф для фронтону приміщення дитбудинку, голову робітника і ряд портретів (поета Шенгелі, професора Столпнера Й. І.). Вона відкриває навчальні майстерні.

Майже всі ці роботи цих років зроблені в надзвичайно сміливій і впевненій манері, орієнтовані на глибоку і гостру характеристику людини.

В них менше, можливо, аналітичної психології, ніж

¹ В цьому розумінні їх вживав Г. Вельфлін, підмінюючи ними справжній аналіз художнього твору і гноруючи зміст його, єдиність форми і змісту.

в петербургських портретах, але зате вони багато ширші по образу. Від кропіткого дослідження і шукань індивідуальних якостей Л. Блох переходить до створення великих, значних, типово узагальнених, даючи монументальне рішення і зовнішнього і внутрішнього образу людини. Монументальні ці роботи і за своєю формальною трактовкою. Могутні обсяги, великі плани, різкі контрасти, глибока світлотінь, відсутність дрібності в деталях, масивність форм — все це обумовлює розмах монументального виразу. При всьому тому Л. Блох далі розкриває своє розуміння пластичності, добиваючись максимальної різноманітності аспектів розгортанням просторових якостей скульптури.

В 1927 році Л. Блох виконує на конкурс проект пам'ятника Т. Г. Шевченкові. Проект преміюється, але здійснений він не був. Маючи хиби архітектурного рішення, проект в той же час дав дуже правильне образне тлумачення, а найголовніше — прекрасно реалізує вимоги, що ставляться до монументального скульптурного твору, розрахованого на далеку точку зору.

Згідно зумовами постановки пам'ятника він повинен був мати невеликий радіус огляду (в межах 180 градусів) і сприйматися, головним чином, здаля. Відповідно до цього Л. Блох дає узагальнені форми фігури, що виростає знизу — горельєфом із п'єдесталу і поступово переходить у спокійне об'ємне зображення. Дуже плавна і сувора лінія силуета повинна була прекрасно гармоніювати з навколошнім ландшафтом і зосереджувати увагу глядача на головному в образній характеристиці Шевченка — на голові його, трохи опущеній на груди, і на руці, якою він сперся на п'єдестал.

Не зважаючи на те, що проект пам'ятника Шевченкові був розроблений Л. Блох тільки в ідеї, все ж можливо твердити, що принцип, прийнятий нею, абсолютно правильний і що проект цей може бути прикладом вдалого рішення монументальної скульптури.

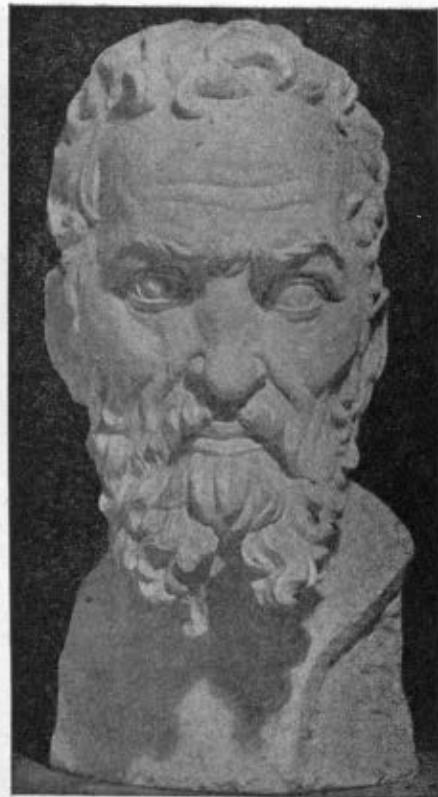
* * *

Портрети 1927 — 1935 років стилістично дуже близькі один до одного. В них видно ясно встановлену творчу особистість скульптора. Це той зрілий стиль, який характеризує завершення шукань своєї власної мови, який з'явився плодом всієї попередньої, великої і наполегливої роботи.

Глибина психологічного проникнення, точність характеристики, скромність і простота зовнішнього виразу, прекрасне просторове рішення і пластична чіткість — такі загальні положення.

Але Л. Блох і в ці роки, роки величного творчого піднесення, не зупиняється на досягнутому, вона шукає нових засобів для посилення впливу, вона ставить собі в портреті нові завдання і успішно з ними справляється. Одним із таких завдань є перехід від роботи над портретом людини взагалі до портрета, який давав би, крім характеристики II образу, I функціональний, так би мовити, образ людини. В цьому розумінні портрет тієї самої людини при однаковій глибині розуміння його буде різним, залежно від вимог, які ставить скульптор до зовнішнього його виразу, тобто парадний портрет відрізняється від портрета інтимного, офіційний від камерного й ін.

Коли ж використати цей зовнішній вираз для надання більшої яскравості образу портретованого, ми одержимо багато ясніше уявлення про цю людину. Іноді портрет будується на контрасті зовнішнього виразу і внутрішнього змісту, іноді вони акомпа-



Л. Блох. Мікельанджело. Глс.

нують один одному. Але їв юбох випадках портрет буде збагачений додатковими характеристиками.

Ця проблема — одна з найважчих у мистецтві, але в той же час одна із найблогородіших, бо вона приводить до надзвичайної популяризації образу, тобто ясності прочитання його.

Л. Блох любить працювати над портретом, прагнучи подати в ряді зображень різні аспекти зовнішнього виразу. Такі бюсти і статуетки Коцюбинського, такі портрети Шевченка. Кожний із них дає інше функціональне рішення, але кожний в той же час повноцінно виявляє образ.

В деяких (правда, рідких) випадках офіційний характер портрета ніби розхолоджує образ (портрет І. Франка), здебільшого ж Л. Блох вміє інайти дуже правдивий вираз. Цікаві з цього погляду портрет Мечникова (Харківський університет), портрет М. Хотинської, барельєфний портрет С. Шабадаш (приватне зібрання), портрет проф. Ф. Фанештіль, портрет В. Е. М. і ін.

Досить порівняти портрет академіка А. Ю. з портретом Д. Багалія, людей ніби близьких один одному за характером роботи, інтелектуальним розвитком і ін., щоб переконатися в тому, як тонко й уважно використовує Блох зовнішній вираз для дуже яскравої характеристики образу.

Композиційно обидва портрети вирішенні зовсім того ж, навіть той же поворот голови, той же нахил. Але яке відмінне уже перше враження від портретів! Портрет Ю. офіційний і непривітний, портрет Багалія — інтимний, м'який, ліричний.

В міру нашого заглиблення в розгляд портретів перше враження не тільки не знімається, а, навпаки, посилюється.

Офіціальність Ю., виявляється, є необхідний акцент до головного, написаного на обличчі і охарактеризованого скульптором не тільки мімікою, а й технічними засобами ліпки. Зверніть увагу, як гладко, академічно пунктуально виліплена голова, які місці форми, які чіткі об'єми і їх графіка. Про що ж говорить міміка, про що говорити вираз обличчя, які почуття, які думки ховаються за рисами його? Холодність, невдоволення, ставлення до людей трохи занісока, надмірне почуття власної гідності й ін. Я не знаю, чи такий академік Ю. в дійсності, але таким показала нам його Л. Блох, давши цьому портреті не тільки приватний портрет, а типовий характер, характер, коли хочете, негативний.

Зовсім інше враження з першого ж разу справив на нас портрет академіка Багалія. І це враження також зберігається і поглибується.

Яка надзвичайна людяність, навіть ласкавість у погляді трохи примуржених очей, чому не заважає лукавство, написане на обличчі. Легенький усміх привітної людини, яка вміє з усіма ладити. Не тільки мудрість ученої, а й теплота емоціональності на його чолі. По-іншому зовсім виліплена голова. Куди поділяється сухість, жорсткість, умовисть „твърдого“ прийому.

І цей портрет силу своєї трактовки виявляється не приватним портретом, а типовим образом, обра-зом позитивним.

Отже, і в тому і в другому випадках зовнішній вираз, наданий скульптором портретам, багато в чому визначив характеристику образу.

В 1935 році, на 6-й Всеукраїнській виставці, Л. Блох показав „Радість материнства“. Сама назва говорить про почуття, які скульптор хотів втілити в роботі. Аналітичні здібності Л. Блох, які завжди допомагали їй знайти психологічну основу для передачі людських емоцій, обумовили її тут прагнення відштовхнутися від приватних виявлень почуття і спробу (подібно „Голові дівчини“) синтезувати ці приватні відтінки почуття на матеріалі конкретної емоції — радості материнства.

Оголена фігура матері (більше натуральної величини) тримає на руках дитину. Виключно складні повороти, зміщення осей й ін. надають фігури величезної динамічної виразності. Енергія руху ібіні бореться з деякою обважністю форм, що нагадала одному критику А. Майоля. Монументалізм є тут наслідком звеличення найпрекраснішого людського почуття — материнської любові, як прояву радості людського існування.

Любов і радість матері виражені не умовними засобами традиційної міміки, не тільки ліричним тлумаченням інтимних переживань, — вони проступають у трактовці всієї фігури в цілом, як радість синтетичніз, як пісня сильній духом і тілом людині в один з найбільш уроочистих моментів життя.

Фігура не позбавлена і деяких хиб. Але не в них суть — немає рації на них зупинятись.

* * *

З кожною новою роботою Л. Блох ставить собі все нові й нові завдання, прагнучи надати скульптурі максимальної виразності.

В останні роки в творчості Л. Блох намітився певний поворот до великої теми, до теми синтетичної, монументальної не тільки за своєю формальною мовою, а й по значності внутрішнього змісту.

В 1937 році вона, подібно більшості інших радянських художників і скульпторів, береться за пуш-

кінську тему, створюючи кілька варіантів портрета Пушкіна — від інтимної статуетки до монументального пам'ятника.

Найцикавішими з цих робіт, мені здається, треба вважати погрудний бюст Пушкіна (Пушкінський музей, Москва) і фігуру в ріст, більшу натуразальної величини (Харківський академічний театр опери і балету).

Подібні за внутрішнім образом, ці роботи все ж відрізняються одною від одної, даючи різні акценти на певних сторонах обраного скульптором розуміння образу поета.

Поет мудрий і зрілий, не зломлений важкою долею, але з гіркістю в душі. Зовнішньо спокійний. Простий і людяний. Не палкий борець, а стриманий художник. Не порив бунтівної душі, а урівноважена впевненість, підкреслене благородство в обличчі.

Така загальна основа образу. В бюсті і в фігурі цей образ конкретизується в деякій мірі по-різому. Якщо бюст нагадує тропінінський портрет іконографічно і за романтичною трактовкою, то фігуру хочеться поставити в один ряд з характеристикою Пушкіна в картині Ульянова. Іх споріднє почуття втомленості, виражене в Пушкіна.

Дуже уважний в обох портретах погляд, значно тепліший у бюсті. Л. Блох надала йому мрійного виразу. У фігурі ж цей погляд трохи відчужений і холодний. І по трактовці форми фігура сухіша, графічніша, суворіша. Створюється таке враження, що скульптор насилює себе стримувати, стараючись зберегти свою тлумачення образу, тлумачення можливо спірне. Бюст значно вільніший. Він настільки життєвий, що при більш чи менш довгому його розгляді глядачеві здається, що обличчя міняє свій вираз. Тільки що воно здавалось усміхненим і раптом стало дуже серйозним і печальним. Губи здавались щільно стиснутими у вольовому зусиллі, — вони перетворюються в м'яку посмішку.

Але образ не ліричний, романтична мрійність його є плід нездовolenості, усвідомленої не тільки почуттям, а й думкою. Тому поет показаний не в момент нахнення темпераментної одухотвореності, а ніби в роздумі. Творчість — це тільки „жар в груді“, а й велика вперта праця, праця думки. І це визначило підхід Л. Блох до образу поета.

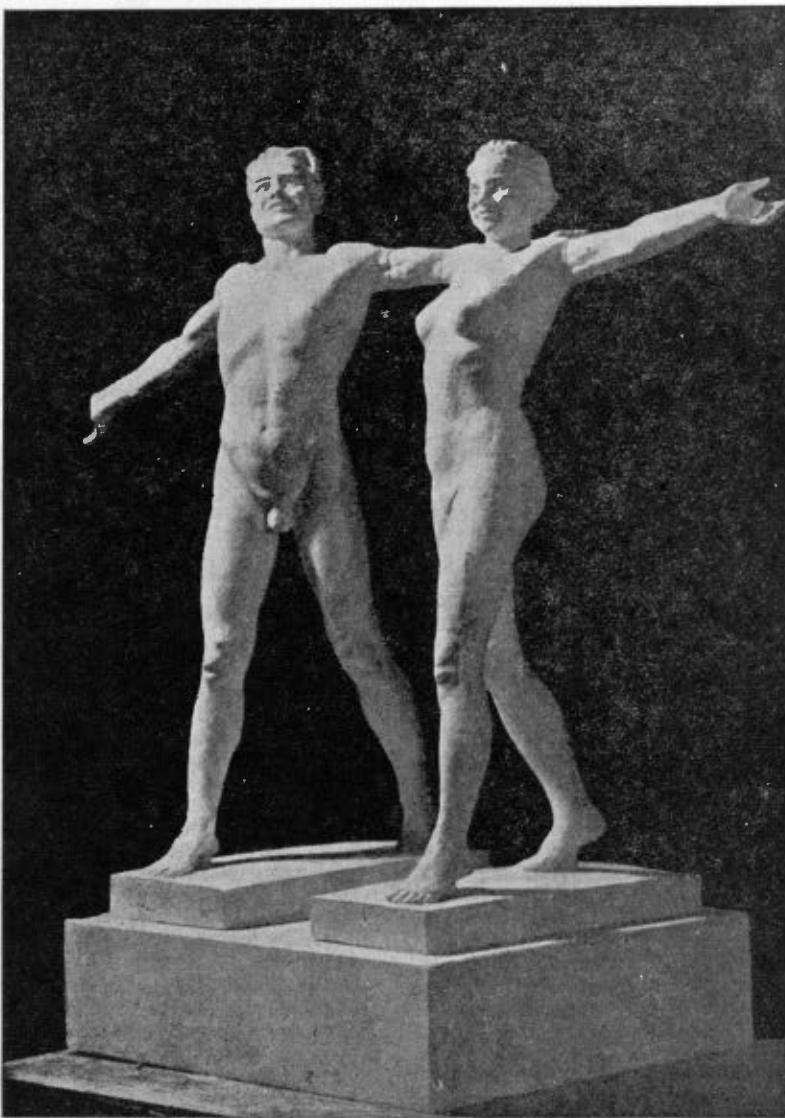
Блохівський Пушкін безсумнівно більшний до життя Пушкіна, ніж більшість портретів, які так чи інакше ідеалізували його, нехай при самих добрих намірах. Я думаю, що Л. Блох виявила багато такту в своїх роботах над образом великого російського поета.

Трохи інакше з технічної сторони виконаний портрет М. Горького, над яким Л. Блох працювала після пушкінського циклу.

Пушкін виліплений м'яко, гладко і спокійно, світло сковзить по обличчі, не затримуючись і не утворюючи глибоких тіней, бюст оповитий повітрям, його просторове середовище легке. Горький зроблений контрастно, обличчя його зрізане зморшками. Енергійні складки між бровами, глибоко посаджені очі з нависаючою верхньою повікою, пишні вуса й ін. створюють неспокійний рельєф обличчя, що контрастує з порівняно спокійною трактовкою костюма і рук.

Дякуючи цьому, гра світлотіні в бюсті Горького значно багатша, ніж в бюсті Пушкіна, але в той же час і умовніша.

Бюст Горького у великої мірі „оголяє прийом“ скульптора. Умовність формальної мови виражена тут відкрито. Немає і сліду колишньої ілюзорності погляду. Зате посилилися елементи раціоналізму,



L. Bloch. Molodist. Gips.

завжди присутні у творчості Л. Блох. Горького вона в портреті не стільки відчула, скільки зрозуміла. Тому й сприйняття його орієнтуються не на емоціональний вплив, а на раціональне розкриття образу, на знання.

Образові не вистачає почуття, не вистачає любові чи ненависті, не вистачає внутрішнього вогню, внутрішнього напруження, яке майже завжди є сильнішою стороною творчості Л. Блох.

Мені здається, що портрет Горького не доведений до кінця, слід ждати від скульптора дальшої роботи над цим прекрасним образом. Л. Блох обрала правильний шлях формального вирішення портрета, подаючи його контрастно і використовуючи ефекти світлотіні, вона створила вдалу композицію, правильно структувала зовнішній характер образу, знайшла хороші й цінні мотиви зображення, але

розвинути ці мотиви у велику тему, велику не тільки думкою, а й почуттям,— завдання дальшої роботи скульптора над образом Горького.

У зв'язку з бюстом Горького хочеться застерегти скульптора від однієї небезпеки — захоплення сухою графікою, що піднімає пластичний вираз форми, небезпеки, яка намічається в трактовці, наприклад, очей цього бюста.

* * *

Для всесоюзної виставки „Індустрія соціалізму“ Л. Блох виконала групу „Наша робітнича молодь“. Група ця на виставці не експонувалась через дуже пікантні обставини. Група — композиція з двох оголених фігур юнака і дівчини — дуже сподобалась жюрі виставки, але показалась непристойною. Жюрі запропонувало одягти фігури. Скульптор рішуче від-

мовилася це зробити, виходячи з того, що в цій роботі дані не конкретні люди конкретних специальностей чи професій, а абстрактні, напівсимволічні образи нашої життерадісної молоді. Оголеність, як символ волі, людське тіло, як багатоюше джерело енергії, сили, прагнення, тіло, що дозволяє, не будучи зв'язане одягом, дати справжню динаміку, живий рух, нарешті, тіло, що розкриває виняткові багатства пластики — головного засобу скульптури, привабило Л. Блох, яка вважала, що не іагота, як така, вирішував характеристику образу, а трактовка оголеного людського тіла, яка може бути наскріна різними ідейними задумами.

Не встановлюючи правої сторони в цій суперечці між Л. Блох і жюрі виставки, треба визнати групу „Молодь“ безсумнівно дуже цікавим, оригінальним і високохудожнім твором. Мені здається, що вона ще одержить своє громадське визнання.

В темпераментному порівні, широко розставивши руки, байдорі і влевено, легко і граційно йдуть вперед юнак і дівчина. Іх голови влевено підняті вгору, вони дивляться в далекінь, на обличчях їх радісна посмішка сміливих і простих людей, які не знають перешкод і прекрасно знають свій шлях — вперед і вище. Майбутнє розкрите перед ними в тій радісній променістості, які до якої — щастя.

Іх всепереможний крок сильний і міцний, це дійсно наша, радянська молодь. Вони дуже добре збудовані, ці чудесні ребята, тіла їх виразні, вони не зніжені, але й не натруджені. Вони поставні і міцні — це те здорове, красиве (не з погляду класичного ідеалу, а з погляду життєвої норми) тіло, в якому тільки й може жити здоровий дух.

А дух цих двох юнаків сильний, прекрасна дружба зв'язує їх, вони великі товаріси, вони разом йдуть, вони широким жестом залишають до свого подібного, радісного кроку всіх, усіх... і нас, глядачів, запалених їх байдорістю і влевненістю. Прекрасний типаж! Скульпторові вдалося знайти в обличчях ті загальні риси, які відразу асоціюються з уявленням про нашу робітничу молодь. Це важлива якість групи.

Із наведеного описання не важко помітити, що група органічно виходить із теми, яка і раніше не-одноразово приваблювала Л. Блох — радості життя — і обумовлена надзвичайною життерадісністю скульптора.

Формально група зроблена чудово. Вона не тільки хорошо побудована, скомпанована і виліплена, а й має ту велику перевагу, що дає багате просторове сприйняття. В групі немає жодної, так званої, „мертвої точки“. Обходячи групу кругом, ми з кожної нової точки зору і в кожному новому аспекті відчуваємо все нові й нові відтінки радісного поривання вперед. Нічого й говорити, що в цьому велика удача Л. Блоха. Адже скульптура, як мистецтво просторове, тільки у просторовому сприйнятті і може повноцінно розкрити образотворчий образ. В єдиності моментів образотворчого і просторового полягає найважливіша властивість скульптури.

Незабаром після цієї групи Л. Блох закінчує давно задуманий портрет Мікеланджело, який давно Й цікавив. Це, напевне, один з найзначайших образів створених скульптором. Вхідним при вирішенні характеру образу було ставлення до Мікеланджело з боку Л. Блоха, що безпосередньо витікає з Егельської оцінки людей епохи відродження, як „титанів по силі думки, пристрасності і характеру, по багатосторонності і вченості“.

Знання Мікеланджело, як художника, професіональна любов до нього, як до скульптора, що запалював Л. Блох не тільки могутністю своїх творінь, а й

титанічними якостями свого характеру, сприяли створенню палкого портрета. Величезна могутність людського духу, грандіозна величність виключної сили, гігантське творче напруження, яке ми читаемо у виліплений голові, змушує згадати про власні роботи Мікеланджело і насамперед — про „Мойсея“. Мені здається, що образ Мойсея невідступно стояв перед Л. Блох весь час й роботи над головою. Тут, звичайно, немає ніяких безпосередніх аналогій, ніякіх запозичень навіть в кращому розумінні цього слова — тут є загальний дух, подібна пристрасть, тут так само бунтівна душа творця, пророка, яким для Л. Блох уявляється Мікеланджело.

Суворий мудрець, провідець і вчитель, що має величезний досвід і все знає, мужній борець — ось такий він. Багата і дуже різноманітна пластика, надзвичайно сміливі і ефектна ліпка, виразна гравельєфу, гостра і чітка характеристика, чисто античне розуміння значення деталей для виявлення образу (як добре, наприклад, з майже символічною силою трактовані волосся і борода) — все це наслідок величного творчого напруження. Сила волі, енергія, динамічна схильованість і дійова думка ніби об'єдналися, щоб втілитися у великий художній твір.

В роботу над головою Мікеланджело Л. Блох, здається, вклала все своє вміння і знання, вона створила Й — і все ж незадоволена нею, — вона хоче ще раз взятися за рішення цього образу.

Останнім, на момент написання цієї роботи, твором Л. Блох є пам'ятник В. Короленкові в Полтаві. Подібно „Голові Мікеланджело“, цей пам'ятник в певний мір в синтез всіх попередніх досягнень Л. Блоха. Немає потреби його докладно описувати. Відтворені фото дають достатню уяву про нього.

Пам'ятник орієнтований на поставлення на одній з центральних площ Полтави, серед скверу, тобто в зеленому оточенні. Важливим завданням у зв'язку з цим було ансамблеве його пов'язання з природою і використання пам'ятника в цілях організації зовнішнього простору. Пам'ятник повинен підкреслити значення площі як просторового організму, повинен стати художнім центром, що посилює просторову визначеність площі, повинен сприяти своїм масштабним рішенням, своїми пропорціями виразності площі, як органічного середовища для людини.

Ці умови поставлення пам'ятника диктували його композицію, яка, в основному, звичайно визначалася ідейним змістом.

Тут поєднались, таким чином, завдання монументальноті організації простору і скульптурно пластичні.

Сприйняття пам'ятника (як і взагалі скульптури та архітектури) починаються з його силуету. Силует визначає перше враження і організує дальшу уяву про пам'ятник. Ось чому Л. Блох виявila стільки піклування про силует пам'ятника В. Короленка. Силует його надзвичайно лаконічний і простий, фігура ніби вписана в один об'єм. Ні з однієї точки зору силует не розірваний отворами і просвітами. Пластичний обсяг цілюсний і спокійний. Дікуючи цілому, полегшується сприйняття образної характеристики пам'ятника, просторове прочитання його і досягається посилення монументальності виразу. Пластика пам'ятника порівняно скуча. Л. Блох не вдається до зовнішніх ефектів, замикаючи пластичну трактовку в рамках реалістичного виявлення форм. В одному випадку, правда (борода), Л. Блох дає і декоративне вирішення. Це в деякій мір збагачує надміру, можливо, суворість всієї трактовки. Але в цілому пластична характеристика дуже стримана.

Стриманість відзначає і внутрішній зміст пам'ятника. Залишаючись вірною собі, Л. Блох прағне до розкриття образу в однофігурній композиції. Архітектоніка фігури, поза, жест, міміка, формальна трактовка повинні рішити ідею пам'ятника.

В. Короленко присів на садову лаву, в руках його книга, він відірвався від неї і замислився. Його погляд напружений, лоб наморщений, якась думка заполонила його. Зовнішньо — це Короленко зрілих років, людина, що багато пережила, багато зазнала, багато знає. Біль за людину, мука за страждання, на які приречено було людство в його роки, не захитали його, він зберіг у собі впевненість в остаточне торжество правди, він не придавлений, а повний свідомості того, що боротьба тільки почалася. Підкреслена серйозність виразу його обличчя не залишає сумиву в тому, що важка турбота гнить його.

В цілому створений привабливий образ чоловіко-любця, страдника за інтереси народу, натхненого письменника і громадяниня. Пам'ятник В. Короленкові, не зважаючи на окремі спірні з формальної сторони моменти трактовки фігури (графічна сухість в передачі форм очей і крил носа, наприклад), — робота великого стилю. Пам'ятник Короленкові безсумінно є видатне явище в радянській скульптурі, явище, яке зупиняє на собі увагу і змушує про себе говорити.

* * *

Ми простежили майже 40-річний життєвий і творчий шлях скульптора — професора Леонора Блох.

Учениця Родана, яка сприйняла від нього кращі заповіти в мистецтві. Вона пройшла через багаточисленні іспити, уникла багатьох небезпек і на прязі всієї своєї творчості залишалася вірною реалізму.

Вона використала найновіші досягнення в скульптурі, але знаходила в собі сили для того, щоб відкинути шкідливі, вороже реалізмові. Розквіт її творчості безпосередньо зв'язаний з роками радянської влади. Лише після Жовтня розгорнувся її талант на повну силу. Її мистецтво — дитина епохи соціалізму, а сама Л. Блох — радянський художник в прямому розумінні цього слова.

Стилістично Л. Блох — прибічниця скульптури ясиної, здорової, омисленої і ідейної з погляду внутрішнього виразу насамперед. Вона ворог скульптури, розрахованої на зовнішній ефект, на поверхову експресію, з однієї сторони, і скульптури мертвого, сухого, холодного, з другої сторони. В скульптурі Л. Блох цінить її пластичну мову, що дає можливість передати все багатство внутрішньої суті людини.

Л. Блох — художник різносторонній. Її область — людина — достатньо широка і для камерних і для монументальних творінь.

Зараз Л. Блох присвячує себе, свої творчі задуми скульптурі, головним чином, монументальній. Це значить, що вона прийшла не тільки до великої теми, а до великої форми. Вона прағне дати твори, які будуть гдіні нашої великої епохи.

I. Август



O. Довгал. Панів ведуть. Туш. 1939.

Нові твори О. Довгаля

Виставка останніх робіт Олександра Михайловича Довгаля, що відбулася весною цього року в Харкові (в клубі письменників, в спілці художників, в Будинку архітектора) і частково в Будинку Червоної Армії), заслужено викликала живе зацікавлення глядача і зокрема художників.

Адже Довгаля знали по його старих формалістичних роботах і цей ярлик механічно приkleювали також до художника. А в той час Довгаль уже відходив від своїх старих робіт, перебудовувався, міцнів і оволодівав реалістичною творчою мовою. Що це так, показали нам його останні твори. Приємно і радісно констатувати цей факт. Це творча перемога радянського художника на шляху до соціалістичного реалізму.

Шлях, яким ішов у мистецтві Довгаль, був звилятий і завалений всякими колодами, що гальмували його розвиток в напрямі до нашого мистецтва. Із за різних, приманчivих тоді для художника формалістичних впливів, всіляких скрещувань "бойчукістського" формалізму з західним і т. п., він не дбавав мети й завдання радянського мистецтва. Ale все це тепер належить минулому.

Діапазон творчої практики Довгаля достатньо широкий: він дальше робить спроби в мальарстві, від окремих етюдів до картини, яку готовиться виконати для меморіального музею Шевченка в Каневі; він зробив вдалі спроби художнього оформлення п'ес в театрі ім. Шевченка в Харкові, а саме ювілейного Пушкінського спектаклю та шефського спектаклю про село і для сільських сцен; він проявив немало винахідності в праці над художнім оформленням радянських свят і зокрема на роботі в українському павільйоні на Всесоюзний сільсько-господарській виставці. Ale основною ділянкою, в якій найповніше й найхарактерніше виявилася творчість художника Довгаля,—це область графічного мистецтва.

В цій талант художника розвивається по трьох руслах: станкової графіки, ілюстрації й сатири. Він легко володіє технікою рисунка пером, сміливо шукає свого виразу, застосовуючи техніку гравюри на дереві, лінолеумі, а також в літографії. Все це настільки нерівноцінно переплітається, що покищо важко сказати, яка з цих галузей графіки, як найбільш властива художникові, займе основне місце, а яка буде відмінною. Довгаль молодий, весь ще в майбутньому і покищо він тільки намацує окремі сторони свого таланту. Очевидно, що лінію та технічної культури він не буде намагатися обнати необиятне, а намагатиметься домогтися майстерності в одній з технік, буде акцентувати на завданнях ідейно-творчого росту, багатства і різноманітності змісту.

З останніх показаних робіт хочеться відзначити як кращі: "Право на відпочинок" (автолітографія до альбому "Ленін, Сталін і Україна"), "Загін єврейської молоді Бердичева вступає до загону Щорса" (рисунок пером), "Інтерв'єнція" (вводний рисунок пером до цілої серії), "Піймали пана" і "Український фронт"—епізоди пам'ятних героїчних днів визволення трудящих Західної України з під ярма польських панів, дві літографії з життя Т. Шевченка, "Кіно в червоноармійському таборі", з ілюстрації до поезії Тичини "Арфами, арфами" і "Пісня трактористки"—гравюри на дереві, "Нова мама"—сатира та інші.

Які ж характерні ознаки творчості Довгаля в його

нових працях і що своєрідного вкладає він в нашу графіку.

Найперше треба відмітити, що Довгаль належить до тих художників, які безпосередньо шукають нового виразу в мистецтві і дають оригінальне розв'язання обраної теми. Таких художників не можна спутати з іншими, бо у них чітко виявлені їх персональні ноти. Кожний художник повинен мати своє, йому одному властиве обличчя. Соціалістичний реалізм означає багатство форм і виключну різноманітність жанрів, а не однотипність і стандартизацію прийомів, хоч би вони робилися і за найрацічним, загально визнаним зразком.

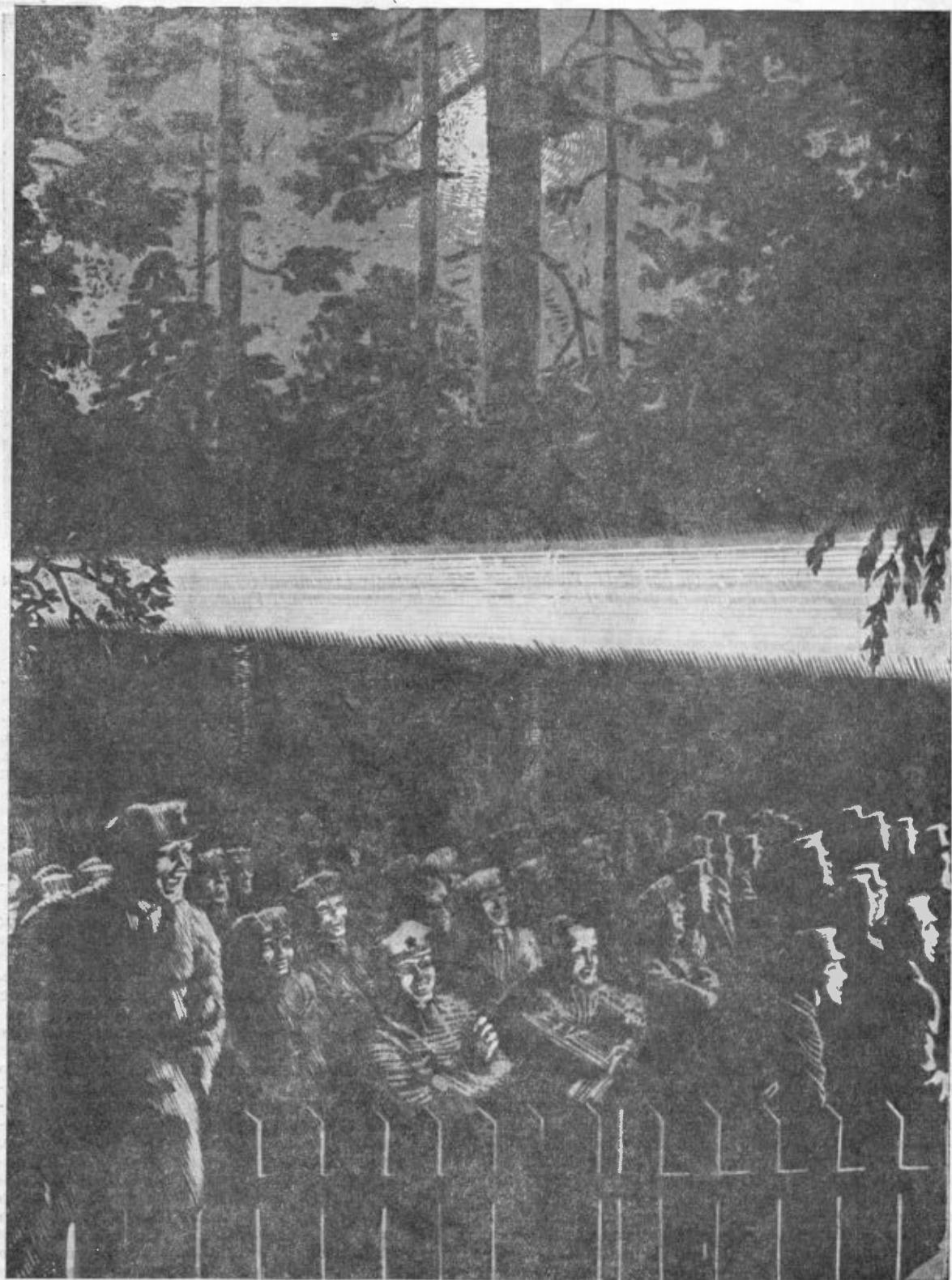
З виставленіх його робіт є ряд (вищезгаданих), що натовго й міцно залишаються в пам'яті глядача. Художник уміє своїми засобами переконати глядача в правдивості даних образів, відкриваючи йому очі на минуле й сучасне, примушуючи його думати так, як про це мислить Іх автор. При такому підході думка Довгаля стає реалістична, вона є тим "возвищаючим нас обманом", який цінніший для нашого мистецтва, ніж "тъмы низких истин" (Пушкин). Ми цінимо в Довгалі, коли він під впливом безпосередньо пережитого, натхненно творить, відкидаючи все старе, що заважає виявленню нового; коли він вибирає таку точку зору, в показі пам'ятника Шевченкові в Харкові, з якої розгортається повністю вся історична дія від Катерини до 1905 р. Й далі, точку, з якої видне обжите місто, людей, дитсадок і т. п. Правда, від такого показу програє головна фігура пам'ятника, але зате замість сухої фотографічності ми маємо теплу, жанрову річ. Ale тут же не завадить і застерегти художника від можливого зловживання, вишукування оригінальної точки за всяку ціну, хоч би й за рахунок виявлення головного образу.

Bo не все старе устаріло. Є в цьому животворні струмки, що йдуть від класичної спадщини реалістичного мистецтва. І тільки сприйнявши їх критично, можна їх грунті виростити сучасне у всій гостроті нового почутия.

Характерною рисою у творчості Довгаля є тенденція до спрощення форм. Реалізуючи творчий задум, він очищає образ від зайвого, наносного, наближаючись нерідко до монументального звучання. Таке спрощення форми не стає збідненням, а навпаки—збагаченням І, бо допомагає конденсувати змістовну виразність теми. Правда, інколи надто значне спрощення приводить вже до такої "лаконічності" й "плакатності", що не лишається без впливу й на зміст. Тому хоч Довгаль і не дав себе звести ефектними не раз принадами тому кольорової плями і т. п., а підкresлює лише головне, тим не менше, і тої, і колір збагачують зміст, надають йому почутия, поезію, повітря.

З властивою художників любов'ю до сатири, він в станкових творах любить користуватися тезою й антitezою. Він протиставляє Faustovі—капіталісту—робітнику—Прометея: похилим, солом'яним хатам і вітрякам старої України—електричні дроти Діпрельстану; тим, що в натовпі силою намагаються влізти в трамвай—жертву трамвая, як пересторогу і т. п.

Інколи Довгаль, не знаходячи переконливого образу, вдається до винахідності шляхом лукавого мудрування. В ілюстрації до Тичини "Київ" Довгаль придумує географічний принцип в розміщенні



О. Довгаль. На дозвіллі. З життя червоноармійців у таборах. Ліногравюра. 1937.



O. Довгаль. Ілюстрація до поезії П. Тичини „Арфами...“ Гравюра на дереві. 1938.



O. Довгаль. Ілюстрація до твору П. Тичини „Пісня трактористки“. Гравюра на дереві. 1938.

частин міста і Дніпра, ставлячи на варті міста, лицем до ворога, спиною до глядача—червоноармійця, направляючи його штик в напрямку, де географично містилася тоді панська Польща. Зводачи, отже, умовно величку фігуру червоноармійця і дрібний макетик міста в одно ціле, Довгаль в кращому разі досягає публіцистичної мови, певної символіки, може й плакатності, але не високого художнього образу. Є отже певна гіперболізація виразу і тезисне її розв’язання. Це в той час, коли можливо простий образ Києва з радянською авіацією на фоні неба краще відповідав би на поставлене тематичне завдання. Але це зрозумів сам художник тільки після того, як вже зробив гравюру.

В ілюстрації до М. Вовчка „Ледаціця“ (1936 р.) і почасти в інших ілюстраціях 1936 р. художник почуття замінює раціоналізмом формальних засобів. В меншій мірі вже переважає ця холодна розсудливість в ліногравюрах „Бомбовози йдуть“ і „В Іспанії“ (1937 рік). В останній подається вибух від бомб. Про це говорять літаки на небі, що віддаляються, які проте тільки займають декоративно своє місце, але не знаходяться у відповідному повітряному просторі. Від великого тиску повітря, постіль, стіни і все рушиться й летить; не підлягає цій силі вибуху тільки дитина, яка сидить собі і з жахом дивиться на все, що відбувається. В результаті маємо так само тезисну публіцистику замість діючого художнього образу. Для того щоб образ став реалістично-дохідливий, мало матеріалу одних газетних повідомлень. Вони можуть вирости в образ тільки тоді, коли художник може спрятися на сліді баченого чи пережитого плюс знання того, що належить показати. Інакше абстрактні газетні рядки, не бувши образно відчути—обертаються також в абстракцію, таку ж суху і холодну. І, навпаки,

там, де художник мав сліди безпосередньо пережитого, там, де замість холодного розсудку (що рівносильно суміву й відступу) дав себе унести натхненю, розпростер крила своєї уяви і творчо злетів, там він дав ряд простих, але правдивих образів. Коли ми дивимося на „Пісню трактористки“, ми відчуваємо красу природи, силу сонячного світла, веселий спів, загальний оптимізм явища. Оглядаючи ліногравюру, де червоноармійці в своєму таборі з радістю дивляться на екран—ми відчуваємо частину справжнього життя, романтично піднесеної. (Місяць проривається із за ліса). Такі образи додають.

Характерною рисою в роботах Довгала, а також його специфічним підхід до фактурного оброблення поверхні зображенів об'єктів.

Він розуміє, що інакше треба вести перо, різець чи кисть в показі неба, інакше води і ще інакше людини, дерев тощо. Це допомагає уникнути одноманітності прийому, оживляє композицію в цілому та виразно відділяє одну форму від іншої. Але буває також, що художник, гонячися за фактурною різницею об'єктів, дає свавільну інтерпретацію матеріальності, в результаті чого фактура стає не реалістичною, а абстрактною, повертаючись в декоративне сполучення по-різному оброблених площин. Подивимося на дереворитну ілюстрацію до Л. Первомайського „Феликс Дзержинський“ і ми не зможемо сказати, що, наприклад, представляє собою фактура фону. Вона там багата обробкою й цікава всією поверхнею, але гріш їй ціна, коли вона не служить виявленню матерії, а матерія—виявленню образу. Взагалі в гравюрі на дереві, де графічна мова найбільш виразна, ми частіше зустрічаемося з цим явищем. Коли ми оглянемо гравюри на дереві Довгала з 1936 року до тепер, то не трудно

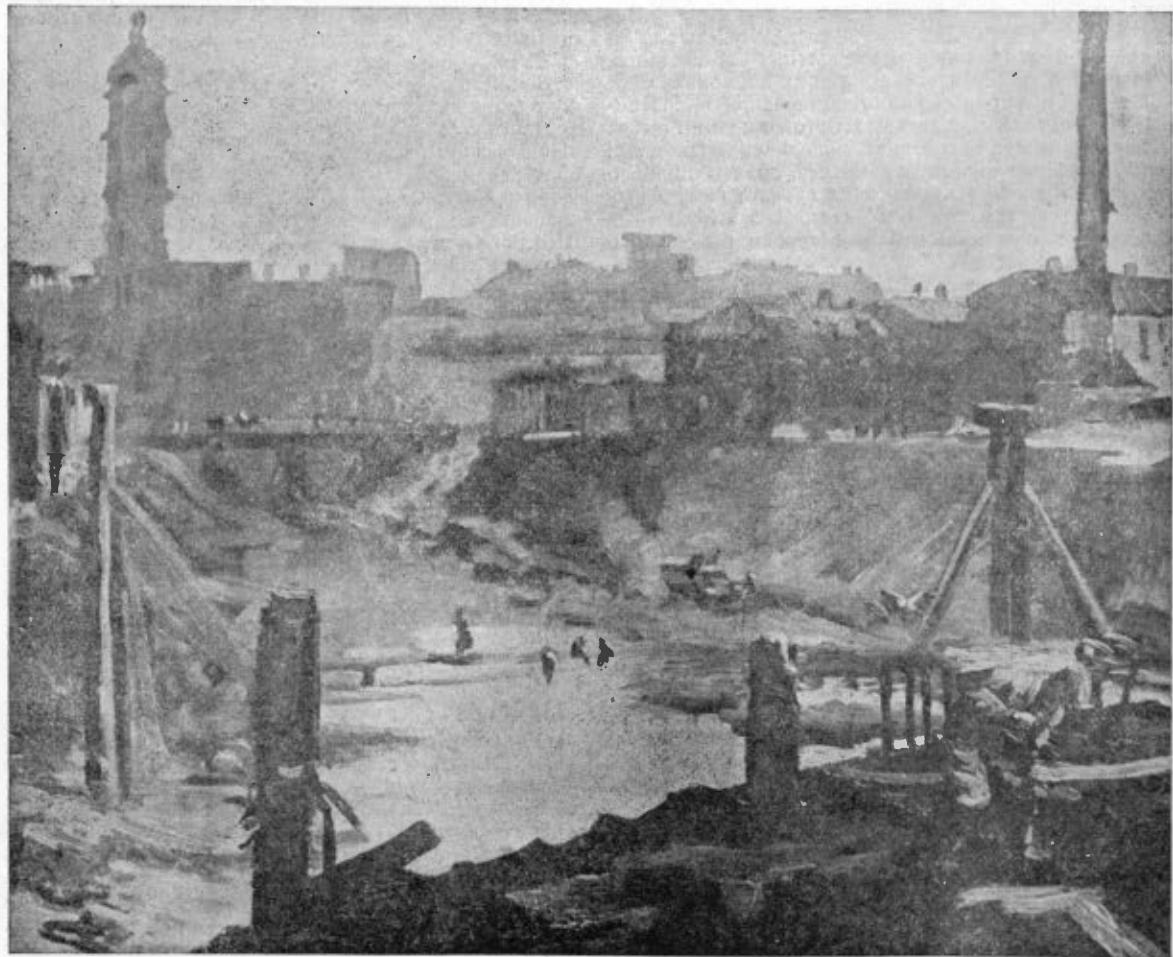
помітити, яку складну еволюцію проходив художник.

Не діставши в школі реалістичних основ в гравюрі, він самотужки шукає своїх шляхів і вчиться. Зразу він по рабському репродукує в гравюрі вільний штрих пера (ілюстр. М. Вовчка—1936 р.). В деяких з них (напр. „Ледація“) він намагається комбінувати фактуру вільного штриха пером з іншою гладкою фактурою паралельних штрихів різця. Це приводить його до умовної декоративності і в дальшому Довгаль не без впливу роботи в олійному мальарстві розвивається до тонової гравюри (ілюстрації до Тиціни—1938 р.). Спочатку тут ми знаходимо ще неперероблені впливи фотосилографічної школи майстрів другої половини XIX століття, в дальшому художник, знаючи вже, що може дати різець, зачинає вибирати засоби, виявляючи тенденції до їх економії, за рахунок змінення образу.

В літографіях Довгаль також розвивався від аналогічної комбінації різних абстрактних фактур (літографії „Соціалістичний Харків“—1936 рік) до їх матеріальногозвучання (ілюстрації 1939 і 1940 років). Як усікий сучасний художник, тов. Довгаль також

користується в роботі фотографією, цією, так більшити, „другою натурою“. Але не всюди і не скрізь йому вдається настільки П критично використати й переробити, щоб можна було сказати словами Врубеля: „Зроблена з фотографії, але скажіть, що від неї тут залишилося. В погоні за правдивістю, художник іноді настільки захоплений „другою натурою“, що не насмілюється П міняти, або хоч би ретельно прослідкувати, а повторюючи П, маже копіює. Звідси і з'являється почуття фотографізму, що помітно, наприклад, в одній з ілюстрацій до Л. Первомайського „Уляна“ (де, навіть, багата фактура не рятує суті діла), або також у відносно кращій з його ілюстрацій до Тиціни „Пісня трактористки“, де обличчя дівчини немов вмонтоване з фото в образ. Не позбавлена цих недоліків і фігура А. Барбюса, в гравюрі „Міжнародний конгрес культури“, хоч вже в меншій мірі.

Довгаль любить також дрібні форми графіки, як запрошення, привітання і т. п. Цікаво зроблене запрошення, на якому діти Довгала подані в руху і в портретній подібності, разом з дідом-морозом запрошують гостей на ялинку. Як рідко хто з наших



O. Довгаль. Упорядження харківських річок. Олія. Етюд. 1936.

графіків, Довгаль розбирається у шрифтах і вміє Іх художньо, штабельно подавати.

Значне місце в творчості Довгала займає сатира. Нахід до неї у художника вже здавна. Досить пригадати його участь в стінних газетах художників і в пресі.

Наших художників часто дорікають за те, що у нас слабо поставлена робота над сатирою в газеті, журналі й плакаті. У нас в ціла плеяда здібних художників сатири (Каплан, Шеглов, Агіт, Беша Й.І.), але їх працю ніхто досі не об'єднує й не організує. На Україні вже довгі роки немає сатиричного журналу. Дехто з старих кадрових сатириків, переважав в Москву (напр. худ. Фрідкін), а нових ніхто не кличе до праці. Змінити такий стан може тільки створення на Україні сатиричного журнала, що включить у свою роботу працюючих художників і виховає нових. А поки наші сатирики, в тому числі й Довгаль примушенні демонструвати свої сатиричні рисунки тільки в ролі станкових робіт на виставках.

І в сатиричних роботах Довгаль розвивається до спрошеного і концентрованого образу. Чудово найдений автором короткий текст супроводжує малюнки, допомагає художникам не тільки дати поштовх до вникнення в тематичний зміст, але і розгрнити його в часі. Тому, оглядаючи такі, наприклад, роботи, як „Любовна калькуляція“, „Без назви“ (Зовут Васей, а фамилії не знаю“, „Нова мама“ й т. ін.) ми сприймаємо характеристику пройдеого, сучасного й майбутнього показаних персонажів.

В деяких сатирах художник старанно уникав показувати причину, яка породжує той чи інший зміст. Подаючи на суд глядачеві тільки один факт, він примушує його самого задуматися, знайти винного й обернутися на нього свою зневагу, свій гнів. В одних сатирах він зло насліхается з пороків, що основуються на психіці гнилого, старого міщанського укладу (наприклад, „Нова мама“) й дидактично моралізує або співчуває жертви,— в других (наприклад „Без назви“, „Пересторога“).

Між останніми роботами Довгала находимо також рисунки, зроблені безпосередньо з натури, олівцем і тушшю. Але вони не дають нічого особливо нового до характеристики Довгала, як художника,

хіба тільки стверджують його поворот до природи. Сила Довгала не стільки в тому, що він більш або, менш старанно відрисовує те, на що окі дивиться а в тому, що він уміє спостерігати, вміє побачити основне, малює його очима, зберігає в пам'яті, перекладаючи з часом в композицію.

У нас ще дехто гадає, що коли художник постійно показує свої етюди й зарисовки з натури, то цих „документів“ вже досить, щоб вважати довоєнним, що він перебудовується і йде до соціалістичного реалізму. Хто так думає, той помилується, бо без узагальнення окремих спостережень в образ, породжений почуттям і підкріплений формальним умінням,—не може бути нашого мистецтва.

Тому ми не дорікаємо Довгала за те, що він не виставив всіх своїх зарисовок з натури, нам досить, що бачимо твори, в яких видно гостре спостереження художником природи й безперестанне консультування у неї.

Довгаль не з тих художників, які працюють тільки тоді, коли Ім дають замовлення. Він сам собі замовець. І тому, коли перед ним поставляє складне завдання, він не буде захоплений зненацько, бо постійно накопичує свій досвід, вчиться у природі. І коли йому ще не все вдається, то це не стільки результат роботи художника без натури, як скоріше результат того, що його талант покищо тече кількома струмками, які ще не влився в один потік великої ріки, з різними її притоками.

Само собою розуміється, що поруч з цим, постійний зв'язок з натурою і опора на неї, допоможе художникам зрозуміти свої недоліки і позбутися їх.

Довгаль дотепний, пристрасний художник. Він любить життя і живо відкликається на все, що хвилює радянську людину. У нас є всі дані для повного розквіту його здібностей, черга за реалізацією значних тем, які підімуть його на вищий щабель. Працюючи зараз над роботою до „Історії короткого курсу ВКП(б)“ й іншими творами, Довгаль обіцяє дати значі праці.

Будемо чекати від цього художника творів, в яких на повний голос заговорить талант вдумливого й пристрасного митця.

Проф. В. Касіян

Бібліографія

„Письма Пуссена“. Переклад Д. Г. Аркіної. Видавництво „Іскусство“. М.—Л., 1939, стор. 203, 21 ре- продукція творів художника, тираж 5.000, ціна 13 крб. 50 коп.

У передмові до перекладу, дуже короткій, редакція твердить, ніби „в письмах ярко раскрываются эстетические воззрения Пуссена, его взгляды на задачи искусства, его оценки отдельных художников как прошлых эпох, так и современных ему“.

Це твердження далеко не відповідає дійсності. На протязі всіх двохсот сторінок листів Пуссена ледве чи знайдеться на дві сторінки рядків, що безпосередньо належать до питань художньої творчості, та й вони зовсім не відзначаються „яскравістю“; критичних же оцінок, обіцяючих читачеві редакцію, в них зовсім немає. Мова йде тут майже виключно про те, як стоять справи з придбанням, упаковкою і відправкою в Париж художніх творів, картин, бюстів, канделябрів, а також рукавичок і духів, які Пуссен добував у Римі для французького двору за директивами якогось Шантелу. Цей Шантелу і є

адресатом переважної більшості перекладених т. Аркіної листів (150 із 180).

Часом художник згадує і про роботу над замовленими йому самому картинами, але в такому су- губо дрібно діловому плані, що цікавим це може бути тільки для вузького спеціаліста— „пуссенознавця“; але такий спеціаліст повинен прекрасно знати французьку мову, і, звичайно, він вважатиме за краще мати справу з оригіналом ніж з перекладом (при чому, невідомо, з якого тексту переклад зроблений, бо в книзі не згадується видання, з якого т. Аркіна перекладала).

Для всякого ж іншого читача, крім хіба тих, які належать до категорії гоголівських Петрушок, тобто тих, які знаходять втіху в механічному процесі читання, листи Пуссена геть нічого не дають. Гроші, витрачені на них видавництвом, так само як і 13 крб. 50 коп., заплачені за книгу покупцем — викинуті гроші.

Репродукції творів Пуссена, якими супроводжується текст, надзвичайно низької якості.

С. Г.

357.

Ідею твору — робив ескіз, а потім тільки злегка прописував головні частини виконаної його учнями картини.

Але і в таких творах написане самим майстром, сяє, як дорогоцінний камінь на загальному фоні картини.

Одразу видно, наприклад, що в ермітажній картині «Христос у Симона-фарисея» тільки прекрасна грішниця, що схилилася до ніг Христа та голова Христа, написані Рубенсом. Поряд з блідим золотим волоссям Магдалени, чудесним, теплим тоном і тіла і м'яким сіро-блакитним кольором одягу, — важкими і непримічною строкатими здаються фігури апостолів і фарисеїв.

Якщо навіть релігійна тематика ніскільки не заважала художнику схилятись перед фізичною красою і силою, то міфологічні сюжети давали ще більший простір його натхненню.

Небагато творів живопису можуть зрівнятись з такими шедеврами Рубенса, як ієвеліка картина «Персей і Андромеда», що зберігається в Ермітажі.

Матово-перлінне тіло, приковане до скелі голої Андромеди прозоро світиться поруч з тъмяним блиском доспіху Персея. Кіновар плаща героя горить, як вогонь. Маленький голий Амур ледве стримує величезного крилатого Пегаса.

Такої прозорості, сили і блиску фарб Рубенс досягав не часто. Але ніщо тут не відповідає традиційним образам античного міфа.

Андромеда — це квітуча, світловолоса фланандська жінка, тип якої Рубенс не раз повторював у своїх картинах і який знайшов свое яскраве втілення в портретах його дружини — Елени Фоурман. Тією ж м'якою, чуттєвою красою сповнені і німфи в знаменитій картині віденської галереї «Чотири частини світу», ескіз якої знаходиться в Київському музеї західного мистецтва.

Говорячи про картини з міфологічним сюжетом, не можна не згадати про маленьку «Вакханалію» московського музею імені Пушкіна. Бурхлива радість життя, сп'яніння самим існуванням сповнене П. вируг і ллеться через край.

Позначена вільністю побудови, красою теплої, золотистої кольорової гами, ця картина належить до останнього періоду творчості майстра. Глибоко вражений смертю дружини, Рубенс намагається розвійти свій сум у захоплюючій дипломатичній діяльності. Переконаний противник війни, він чимало сприяв укладенню миру між Англією і Іспанією, що забезпечив спокій також і його батьківщині.

Найглибші твори написав старіючий майстер за останнє десятиріччя свого життя. Одна з кращих картин цього періоду — це сповнений гарячої чуттєвості, якогось особливого трепету життя портрет Елени Фоурман, так звана «Шубка».

З числа портретів Рубенса, які відзначаються тонкістю і глибиною характеристики поряд із пор-

третами Рококса і жіночим портретом, який зв'язується «Солом'яній капелюх», належить і прекрасний незакінчений «Портрет камеристки» (Ермітаж) з характерним блідим обличчям і своєрідним сумно-лукавим поглядом.

За останні роки життя Рубенс, щоб уникнути розриву між задумом своїх творів та їх здійсненням, вже не передавав виконання своїх картин учням.

Якщо раніше завжди доручав виконання пейзажних фонів у своїх картинах іншим художникам, ніби не надаючи їм великого значення, то в написаних ним за останні роки пейзажах виявилась вся його пристрасна любов до природи. Вони також темпераментні і сповнені життя, як усе, до чого торкається його геніальний пензель. В той самий час довелося старому майстрові ще раз виявити свій незвичайний декоративний талант.

Святково-тріумфальний в'їзд в Антверпен Фердинанда — нового правителя Південних Нідерландів, що його оформив Рубенс, надовго затримав найпізніші торжества того часу.

Це був блискучий синтез живопису, скульптури і зодчества, але від нього дійшли до нас лише кілька картин та сім початкових ескізів, що зберігаються в Ермітажі.

Ці ескізи захоплюють легкістю і в той же час багатством свого складного задуму, своїм художнім і декоративним ефектом.

Рубенса називають і називають генієм фланандського живопису. Але зовсім різний зміст вкладають у ці слова.

Буржуазні мистецтвознавці прославляють величного художника за багаторічну, невичерпну фантазію, за радісну нарядну композицію, за блискучий його колорит, за технічну досконалість його живопису.

Але вони закидали йому грубість його концепцій і «низький» реалізм, який, ображав їх естетичне почуття і, як здавалося Їм, знижував ідейну цінність творів Рубенса.

Проте, саме цей реалізм — основа його творчості дозволяє нам тепер, через кілька століть, назвати Рубенса народним фланандським художником.

В цьому реалізмі його значення для нас, величезна цінність його художньої спадщини.

Ленін, який вів цінність усе справжньо прекрасне, відчував красу творів великого фланандського майстра.

Один з близьких до Леніна сучасників, спільно з ним оглядаючи віденську картинну галерею, промітив, що коли Вол. Ільїч, подовгу зупиняється перед якоюнебудь картиною і з властивим йому чином захоплюється нею, під картиною завжди стояв, і майже без винятку, підпис Рубенса¹.

Л. Логвинська

¹ «Правда» 21/І. 1935 р. Стаття Троїновського «Ленін і живопис».

Ціна 3 крб.

З М І С Т

| | Стор. |
|---------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Виставка „Ленін, Сталін і Україна“ | 2 |
| Висока нагорода. Ф. Г. Кричевський, І. С. Іжакевич, В. Г. Кричевський | 4 |
| Висока нагорода. А. Петрицький, М. Уманський, Б. Ердман, М. Драк | 5 |
| I. БРОДСЬКИЙ, Ш. МЕЛАМУД — Репін у полоні білої еміграції | 6 |
| Я. ЗАТЕНАЦЬКИЙ — Видатний майстер ілюстрацій — І. С. Іжакевич | 9 |
| М. ДЕРЕГУС — Співець української природи — М. Г. Бурачек | 12 |
| I. АВГУСТ — Скульптор Леонора Блох | 20 |
| В. КАСІЯН, проф. — Нові твори О. Довгала | 28 |
| БІБЛІОГРАФІЯ. С. Г. — „Письма Пуссена“. | 32 |

На 1-й стор. обкладинки:

Ю. ПІМЕНОВ. Нова Москва. (Олія. 1937 р.)

На 2-й і 3-й стор. обкладинки:

МИСТЕЦЬКИЙ КАЛЕНДАР. Л. ЛОГВІНСЬКА. Рубенс. До 300-річчя з дня смерті.

КОЛЬОРОВІ ДОДАТКИ:

- A. ПЕТРИЦЬКИЙ. Ескіз декорацій до спектаклю „Богдан Хмельницький“ в Державному ордена Леніна академічному театрі драми ім. Ів. Франка.
- I. ІЖАКЕВИЧ. „Мені тринадцятий минало...“ Ілюстрація до твору Т. Г. Шевченка. Олія.

Видає: Державне видавництво „Мистецтво“
Адрес редакції: Київ, вул. Воровського, 22

Редактор Г. Радіонов
Коректор М. Степняк

Уповнов. Головліту № 8589. Зам. № 337. Тираж 1500. Папір: 62×94 см. Друк. арк. 4, пап. 2. В папер. арк. 94.000 літ.

Здано до друку 26 V 1940 р. Підписано до друку 5/VII 1940 р.
Фабрика художнього друку Державного видавництва „Мистецтво“. Харків, Пушкінська вул. № 44